الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق السينما
١٤

عالم نجيب محفوظ السينمائى



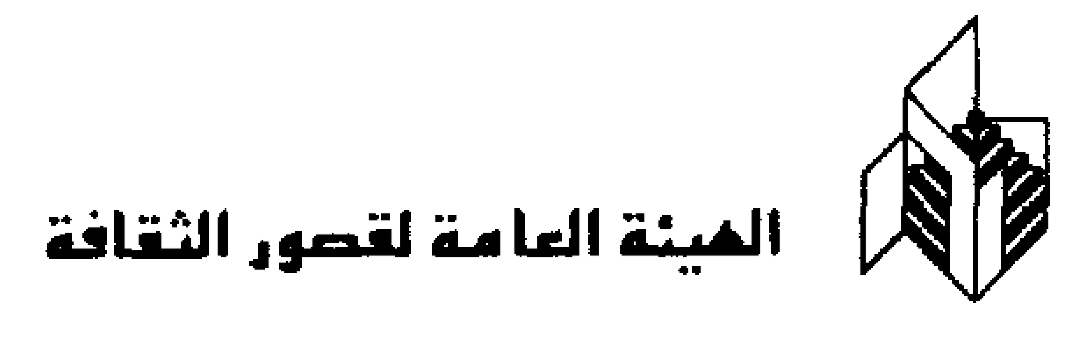
د. وليد سيف

اهداءات ٢٠٠٣

الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق السينما

١٤



عالم نجيب محفوظ السينمائى

من الرواية إلى الفيلم

د. وليـــــد ســـــيف

على الرغم من غـــزارة مكتبـــتنا العربـــية بالعـــديد من الكتب التى تتناول العلاقـــة بين السينما والأدب - بوجه عام - كذلك صدور أكثر من كتاب يتناول روايات نجـــيب محفوظ فى السينمـــا، إلا أن هذه الإصدارات لمَ تتـــضمن تحليلا للنص الأدبى والعمل السينمائى المأخوذ عنه بقدر ما تضمـــنت تحليلا لأحد الجوانب الدراميـــة ،أو مقالات عن الفيلم الســـينمائى كعمل مستـــقل دون مقارنته بالنص الروائى الأصلى إلا فى أضيق الحدود.

وقد حاولت فى هـــذه الدراسة أن أعوض هذا النقص بشكل منهجى وأكاديمى.

د. وليد سيف

الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق السينما

آفاق السينما

١٤

• عالم نجيب محفوظ

بين الرواية والسينما

• د. وليد سيف •

• أغسطس ٢٠٠١ •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

فـــهـــرس

إهـــــــداء :

إلى الأخوين الأديبين:

محمود ومصطفى عبد الوهاب...

فلهما كل الفضل.. ومنهما تعلمت كل الحروف

د. وليـد سـيف

تمهيـــد

يضم هذا الكتاب معظم ما تضمنه بحثى بعنوان «تحويل النصوص الروائية إلى أفلام سينمائية – دراسة تطبيقية على روايات نجيب محفوظ فى السينما المصرية» وهو الذى تقدمت به لنيل درجة الدكتوراه من قسم النقد بمعهد الدراسات الشرقية التابع لأكاديمية العلوم الروسية. وقد رأيت أن أختصر الأجزاء الخاصة بالتعريف بالرواية العربية وبالسينما المصرية حيث إنها - فى رأيى الشخصى - لا تشكل إضافة هامة للقارئ العربى ، بقدر ما كانت أساسية لجمهور المستشرقين الروس. كما أننى حرصت على أن يعبر هذا الكتاب بشكل مركز عن موضوع تحويل النص الروائى إلى فيلم سينمائى نظريا وعمليا، وتناول التغييرات الأساسية التى تنجم عن انتقال العمل من وسيط تعبيرى إلى آخر.

وقد شغل هذا الموضوع اهتمامى لفترة كبيرة كقارئ ثم دارس للأدب بقسم الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة.. ثم كهاوٍ للسينما.. ثم كطالب دراسات عليا

بالمعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون المصرية.. ثم ككاتب وناقد سينمائى .
ووقّع اختيارى على روايات نجيب محفوظ والأعمال المأخوذة عنها فى السينما ، وهى أعمال تحقق لها من حيث الكم والكيف مكانة خاصة على خريطة السينما العربية، كما ساهم معظمها فى الارتقاء بموضوع الفيلم المصرى وتحفيز مبدعيه على الاحتشاد للتعبير عن مستويات متعددة من الفكر والخروج عن الشكل التقليدى والموضوعات السائدة.

وعلى الرغم من غزارة مكتبتنا العربية بالعديد من الكتب التى تتناول العلاقة بين السينما والأدب ـ بوجه عام ـ كذلك صدور أكثر من كتاب يتناول روايات نجيب محفوظ فى السينما، إلا أن هذه الإصدارات لم تتضمن تحليلا للنص الأدبى والعمل السينمائى المأخوذ عنه بقدر ما تضمنت تحليلا لأحد الجوانب الدرامية ،أو مقالات عن الفيلم السينمائى كعمل مستقل دون مقارنته بالنص الروائى الأصلى إلا فى أضيق الحدود.

وقد حاولت فى هذه الدراسة أن أعوض هذا النقص بشكل منهجي وأكاديمي.
ولاشك فى أننى استفدت كثيرا من ملاحظات وتوجيهات المشرفة على الرسالة الأستاذة الدكتورة/ ڤاليرياكير تشنكو وهى واحدة من أهم نقاد الأدب العربى فى العالم. كما أدين بالشكر للدكتور/ أناتولى شاخوف المشرف على الشق الخاص بالسينما وهو أهم النقاد الروس المهتمين بسينما الشرق الأوسط.

وقد حظت الرسالة باهتمام الأوساط الأدبية فى روسيا الاتحادية، كما أذاع راديو موسكو أكثر من حلقة عن الرسالة.

وفى النهاية إذا كنت قد ساهمت بدور متواضع فى إلقاء الضوء على السينما والرواية المصرية فى روسيا الاتحادية ،فإنني أرجو أن يحقق هذا الكتاب فائدة للقارىء العربى.

المؤلــف

المقدمة

ينفرد نجيب محفوظ بمكانة خاصة فى الأدب العربى.. فهو واحد من رواد الرواية فى مصر، تأثرت به أجيال لاحقة من الروائيين المصريين والعرب ، كما أنه انتقل بالرواية العربية إلى العالمية بحصوله على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٨٨. وقد استمر عطاؤه الأدبى الغزير لزمن طويل حيث نشرت أولى قصصه فى منتصف الثلاثينيات وأول رواياته فى عام ١٩٣٩.. ومازال عطاؤه مستمرا حتى الآن.. وتعكس اعماله بعض مراحل التطور السياسى والاجتماعى لمصر فى القرن العشرين، إلى جانب ما ساهمت به فى الارتقاء بالأدب العربى المعاصر. وقد ظل طوال مسيرته الفنية مجددا ومطلعا ومسايراً لتطور فن الرواية . وقد أبدع أشكالا عديدة فى الرواية العربية المعاصرة بدءاً من الرواية التاريخية إلى الرواية الواقعية إلى تيار الشعور أو إلى الواقعية الجديدة ، كما استلهم بعض أساليب السرد فى التراث العربى فى العصور الوسيطة.

وعبر من خلال أعماله عن معظم القضايا الحرجة الملحة اجتماعية أو سياسية أو روحية. وقد تشكلت أيديولوجية الكاتب من امتزاج تأثيرات الإصلاح الدينى وثورة ١٩، وأصحاب الفكر الداعى للتجديد فى بدايات هذا القرن وكذا مؤسسى الاتجاه القومى فى الأدب المعاصر. ولكونه دارسا للفلسفة ـ فهو خريج كلية الآداب قسم الفلسفة ـ فقد اعتمد على التحليل المنطقى والمعرفة العلمية بحثا عن أصل الوجود والإنسان.. وقد خاض من خلال أعماله جدلاً طويلاً مع كل من التيار الرجعى والعبثى على السواء.. ويؤكد الجدل حول كل عمل جديد له أن ما يعبر عنه من قضايا جديرة بالنقاش ، ولكن حتى الذين اختلفوا معه أيديولوجياً اعترفوا بموهبته الكبيرة ومكانته الأدبية العالية.

إن نجيب محفوظ هو أشهر الروائيين العرب على الإطلاق.. وقد أصبحت أسماء

أعماله وأبطاله لا تقل شهرة عنه.. يصعب أن تجد عربياً من المحيط إلى الخليج لا يعرف شخصية (سى السيد) بطل الثلاثية .. أو لا يدرك المعنى المقصود من عبارة «اللص والكلاب» عنوان إحدى رواياته.. وقد حظيت أعماله بالعديد من الدراسات النقدية والأكاديمية فى الوطن العربى وأوروبا وأمريكا.. وتم تحليل هذه الأعمال من مختلف الجوانب تاريخياً وأدبياً وفلسفياً وسياسياً واجتماعياً من حيث بنائها الأدبى أو لغتها ورموزها. ولكن هناك عنصراً هاماً لابد أن نتذكره عند تقييم تأثير أعماله فى المجتمع العربى، وهو أنه نظرا لارتفاع نسبة الأمية فى الوطن العربى فإن عدد القراء مازال محدودا وأن الجانب الأعظم من جمهور نجيب محفوظ يتعرف على أعماله من خلال الأفلام المأخوذة عنها بالدرجة الأولى..

لعبت السينما دورا هاما فى تحقيق شهرة أعماله فى مصر والوطن العربى.. وقد تحولت حتى الآن أكثر من ثلاثين رواية له إلى السينما والبعض منها قدم أكثر من مرة.. ومعظم هذه الأعمال ناجحة وحصل العديد منها على جوائز محلية ودولية.. كما توجهت السينما الاجنبية أيضا إلى أعماله، فأعدت السينما المكسيكية مؤخرا فليمين عن روايتيه «زقاق المدق» و«بداية ونهاية».

وعن تحويل روايات نجيب محفوظ إلى السينما، هناك كتابان قد صدرا فى هذا المجال.. الكتاب الأول لهاشم النحاس بعنوان « نجيب محفوظ على الشاشة» (هيئة الكتاب ـ ١٩٧٥).. ويتضمن الكتاب نظرة عامة شاملة على كل أعمال نجيب محفوظ فى السينما –رواياته وقصصه القصيرة وسيناريوهاته– ثم يخصص بعد ذلك فصولا مستقلة لمقالات نقدية عن أفلام **«بداية ونهاية» و«قصر الشوق» و«ميرامار» و«الطريق» «والمرايا»** وهى مقالات سبق أن نشرها الكاتب.. ولكن الكتاب لم يهتم بإجراء مقارنة بين نصوص الروايات والأفلام المأخوذة عنها باستثناء **«بداية ونهاية»** الذى خصص له نحو ثلث مساحة الكتاب.. ويضيف تحليله الدقيق لهذا الفيلم والرواية المأخوذة عنه إلى قيمة الكتاب ، فهو واحد من أبرز نقاد السينما فى مصر ، عبر من خلاله عن حسه النقدى المتميز وإدراكه العميق للعلاقة بين الأدب والسينما.

أما الكتاب الآخر فهو لسمير فريد بعنوان «نجيب محفوظ والسينما» (الثقافة الجديدة ـ ١٩٩٠). وهو تجميع لمقالات سبق للكاتب نشرها عن أفلام وحوارات مع نجيب محفوظ وكتاب وفنانين آخرين.. وقد تناول موضوع تحويل الروايات إلى السينما بشكل عرضى فى سياق المقالات..

ونذكر مقدما أن عملية تحويل الرواية إلى السينما هى عملية معقدة تخضع لظروف وقواعد عديدة.. إن صانع الفيلم المأخوذ عن رواية عليه أن يكون قارئاً وناقداً ومبدعاً له رؤاه.. وإذا كان الفيلم عملاً مستقلاً عن النص الأدبى، إلا أنه من المهم التعرف على مدى اقترابه من روح النص وأسلوبه في التعبير عنه.. وتفرض أعمال نجيب محفوظ - بوجه خاص - على السينمائيين مسئولية خاصة؛ نظراً لما تحمله من قيمة أدبية وما تتضمنه من أبعاد ومستويات للفهم، يختلف نقاد الرواية أنفسهم حولها، ولما تمثله كتراث أدبى مصرى وعربى وإنسانى.

«وقد ارتبط نجيب محفوظ والسينما لفترة طويلة حيث قدمت السينما أول سناريوهاته فيلم **«المنتقم»** عام ١٩٤٧.. ومنذ ذلك التاريخ كتب ٣٤ سيناريو عن قصص لكتاب آخرين، علما بأنه لم يشارك في تحويل أى عمل أدبى له إلى السينما.. هذا إلى جانب أنه شغل العديد من المناصب التي تتعلق بالسينما كمدير للرقابة، ثم مدير لصندوق دعم السينما، ثم رئيس لمجلس إدارته ، ثم مدير عام لمؤسسة السينما ، ثم مستشار لوزير الثقافة لشؤون السينما» (كتاب «نجيب محفوظ على الشاشة» ص١٧) .

ويعتقد البعض أن إسهام نجيب محفوظ بالكتابة للسينما أثر على أعماله سلبيا حيث إنهم يرون أنه لم يحرص على تسليم أعماله إلى أيد أمينة، كما يرون أنه لم يكن ناجحا ككاتب للسيناريو.. ويعبر عن هذا الرأى الناقد الكبير غالى شكرى حين يتهم نجيب محفوظ بكتابة أردأ السيناريوهات وإعطاء رواياته لأسوأ المخرجين ثم يدعى بأنه مسئول فقط عن النص الأدبى..(كتاب «ثقافتنا بين نعم ولا» ص ٨٢).

وفى الحقيقة فإن هذا الرأى يصعب قبوله.. حيث إن الكثير من الأفلام المأخوذة عن رواياته لها قيمتها ومكانتها الهامة مثل **« بداية ونهاية» و«خان الخليلى» و«القاهرة ٣٠ »** وغيرها.. ومعظمها لمخرجين كبار مثل صلاح أبو سيف وعاطف سالم وأشرف فهمي وآخرين.. أما عن السيناريوهات التى قدمها للسينما فربما تكون بعض البدايات ضعيفة مثل فيلم **«المنتقم»** أو **«مغامرات عنتر وعبلة»**.. ولكن قائمة سيناريوهاته تتضمن بعد ذلك علامات فى تاريخ السينما المصرية مثل **«الفتوة» و«شباب امرأة»**.

وقد امتزجت فى أذهان المواطن العربى صورة الرواية مع الفيلم المأخوذ عنها، كما ارتبطت فى الأذهان شخصيات بالممثلين الذين قاموا بأدائها.. ومن هنا تأتى

أهمية إشكالية البحث الرئيسية عن حدود النص وحدود الرواية.. وكيف عبرت السينما عن روح النص وأفكاره؟.. وإلى أى مستوى تصل الأفلام مقارنة بالروايات؟.. وهل أضافت إليها أم قللت من شأنها؟.. وهل التزمت بها التزاما صارما أم خرجت عن النص من أجل التعبير عن محتواه؟

وربما يرى نقاد الأدب عادة أن الأعمال السينمائية تفقد النص الأدبى قيمته ، وأيضا يقيم نقاد السينما الفيلم باعتباره عملا مستقلا ينتمى إلى نوع فني آخر ليس له علاقة بالرواية.. ونقاد الأدب لهم بعض الحق ،إذا وضعنا فى اعتبارنا أن الرواية تمنح القارىء قدرة لا نهائية على التخيل.، على العكس من السينما التى تحيل الصورة الخيالية إلى صورة متجسدة على الشاشة.. ونقاد السينما أيضا لهم بعض الحق حيث إن تحول الرواية إلى السينما يحيلها إلى وسيط تعبيرى آخر له لغته الخاصة ومفرداته وأدواته، ولكن خلال رحلة السينما التى تجاوزت مائة عام تخلص نقاد السينما وصناعها من حساسية التعامل مع فنون أخرى بعد أن تأكدت استقلالية فن السينما.. كما تخلص نقاد الأدب من نظرتهم للسينما باعتبارها عملا تجاريا وصناعيا بالدرجة الأولى..

وقد ظهرت حركة النقد السينمائى فى مصر مع ظهور السينما فى بدايات هذا القرن.. وتطورت هذه الحركة بفضل العديد من النقاد والمتخصصين المثقفين..

ولكن لاشك في أن هؤلاء وغيرهم من النقاد الجادين قد اختلطت آراؤهم مع هؤلاء الذين تخلو مقالاتهم من الموضوعية أو الإدراك الواعى ويغلب على عملهم الطابع الصحفى.

ونحن هنا لسنا بصدد الدفاع عن نجيب محفوظ بالطبع ، ولكن كل ما يعنينا أننا نناقش قضية أثارت جدلاً، وجديرة بالمناقشة.. وفى الحقيقة إن معظم الأدباء يتدخلون فى عملية تحويل رواياتهم للسينما وتنشأ الخلافات والمنازعات بينهم وبين صناع الفيلم ، وأحيانا تصل الأمور إلى اللجوء لساحات القضاء بسبب حذف بعض الأحداث من رواياتهم أو إضافة أشياء يرون أنها قد شوهت النص الأدبى، ولكن نجيب محفوظ كان بعيدا عن هذا كل البعد. كان يترك الحرية المطلقة لصناع الأفلام. وربما يرجع هذا إلى خبرته فى العمل السينمائى وإدراكه للضرورات والظروف التى تفرض بعض التغيرات. ولكن من ناحية أخرى كان لتسامحه الشديد فى هذا الأمر جانب سلبى، ففى بعض الأحيان كان يترك هذه الحرية لفنانين ليسوا على مستوى المسئولية.

والآن علينا أن نوضح ، لماذا اخترنا روايات نجيب محفوظ فى السينما على وجه التحديد ، وليس قصصه *القصيرة*، ولماذا ينحصر بحثنا *على الأفلام* فقط وليس المسلسلات أو الأعمال التليفزيونية على وجه العموم؟

وفى الواقع فإن قصص نجيب محفوظ لها مكانتها ومذاقها الخاص ، كما أن العديد من الأفلام الهامة قد أعدت عن هذه القصص مثل **«أهل القمة» و«الشيطان يعظ» و«أيوب»** وغيرها. ولكن المسألة ، أن تعامل السينما مع *القصة القصيرة* يتيح لكاتب السيناريو دائما الفرصة لمساحة أكبر من الإبداع ، حيث إن المادة المتوافرة لديه قليلة والأحداث محدودة وعليه أن يضيف العديد من التفاصيل والشخصيات والمواقف. ولذلك فإنه فى معظم الأحيان يكون الفيلم المأخوذ عن قصة قصيرة مختلفا عنها إلى حد بعيد، ومن هذا تصعب المقارنة إن لم تكن مستحيلة أصلا.

وروايات نجيب محفوظ ـ بوجه خاص ـ تشكل الجانب الأهم فى إبداعه. وهى التى منحت لنجيب محفوظ مكانته الخاصة وموقعه الريادى فى الأدب العربى، وهى التى عبر من خلالها عن قرن بأكمله فى حياة الشعب المصرى ومشكلاته السياسية والاجتماعية، وهى التى عبر من خلالها محفوظ عن آرائه الفلسفية والروحية.. ولم يكن مصادفة أن تنوه الأكاديمية السويدية التى منحته جائزة نوبل إلى رواياته «زقاق المدق» والثلاثية و«أولاد حارتنا».

وعند تحويل الرواية إلى السينما تكون مشكلة كاتب السيناريو أساسا فى الاختصار أو الحذف لبعض الأحداث أو المواقف أو الشخصيات.. ويكون سعيه الأساسى إلى الإفادة من النسيج الغنى المتنوع لمادة الرواية ليتمكن من التعبير عنها بأسلوب السينما. والتعامل مع روايات نجيب محفوظ ـ على وجه الخصوص ـ يضيف عبئا مضاعفا لتعدد أبعاد النص الذى يمنح القارىء مستويات متعددة من الفهم بما يعكسه من صورة للحياة لها بعدها الفلسفى فى حياة الفرد والإنسانية جمعاء.

وجدير بالذكر أنه كانت هناك محاولات متعددة لتقديم عروض مسرحية لروايات نجيب محفوظ، ولكن معظمها لم يكتب له النجاح.. ونذكر منها المسرحية المأخوذة عن «بين القصرين» والأخرى المأخوذة عن «بداية ونهاية» والتى أعيد تقديمها فى بداية التسعينيات. والحقيقة أن تعرض المسرح لروايات نجيب محفوظ لم يكن سهلا وذلك لما تتضمنه رواياته من تعدد فى المناظر والأحداث والشخصيات، وكل هذا يتطلب إمكانيات تقنية وفنية لم تكن متاحة دائما للمسرح المصرى.

وفي الستينيات -فترة ازدهار المسرح المصرى- ظهر عدد من كتاب المسرح الموهوبين الذين يدركون امكانيات وظروف العمل المسرحي والذين كان لهم إبداعهم الخاص المتميز مثل محمود دياب ونعمان عاشور والفريد فرج وسعد الدين وهبة وغيرهم.... وفي الوقت الحالى - ونظرا لظروف المسرح التجارى- تركز إنتاج المسرح مع استثناءات قليلة على عروض تعتمد على نصوص قديمة لها أصول أجنبية تضمن النجاح التجارى والإقبال الجماهيرى بصرف النظر عن أية قيمة فنية.

وبوجه عام فإن الإعداد المسرحى لنجيب محفوظ قليل نسبيا لا يستحق البحث من ناحية الكم والكيف.

أما الإعداد الإذاعى لروايات نجيب محفوظ فيستحق كثيرا من الاهتمام . فقبل ظهور التليفزيون وانتشاره على نطاق واسع قدمت الإذاعة - ولازالت - أعمالا هامة لمحفوظ تتفق مع شكل المسلسل الإذاعى لما تتضمنه من أحداث كثيرة وفترات زمنية وطابع ملحمى مثل «الحرافيش» و«أولاد حارتنا ».. وهذه الاعمال بالطبع يستحيل تقديمها فى فيلم سينمائى واحد.. فقدمت السينما مثلا ملحمة الحرافيش فى ستة أفلام مختلفة وغير متصلة ، حيث يتناول كل منها إحدى الحكايات، وقدم التليفزيون أيضا عددا من أعمال نجيب محفوظ كأفلام تليفزيونية أو مسلسلات.. ولكن معظمها كان أقل من مستوى الأفلام السينمائية. وربما يستثنى من هذا المسلسل المعد عن الثلاثية ، وأتاحت الفترة الزمنية الطويلة للعرض الفرصة لكاتب السيناريو فى صياغة معظم تفاصيل العمل الفنى فى قالب درامي.

ومن أهم أسباب عدم ارتفاع مستوى الأعمال التليفزيونية فى هذا المجال هو كثرة المحظورات الرقابية فى التليفزيون، والتى هي بالطبع أكثر صرامة من السينما كما هو الحال فى جميع أنحاء العالم ولاشك فى أن روايات نجيب كانت تواجه مشاكل رقابية لما تضمه من فكر تقدمى وما تطرحه من قضايا تتعلق بالدين والسياسة والفلسفة.

ولكل ما سبق كان اختيارنا للروايات والأفلام السينمائية المأخوذة عنها.. وجدير بالذكر أيضا أن السينما المصرية بتاريخها الطويل، وبإنتاجها الغزير مقارنة بالدول العربية الأخرى قد حققت مكانة خاصة ومستوى فنياً معقولاً وتأثيراً لا حد له كذاكرة فنية للمواطن العربي.

وقد تحققت للسينما المصرية خلال هذه الفترة خبرة طويلة فى تحويل الروايات



مسرحية «خان الخليلى» عن رواية نجيب محفوظ

إلى السينما بوجه عام ، وروايات محفوظ بوجه خاص.. وقد تطورت ـ خلال عمر السينما ـ الإمكانيات التقنية والفنية وتعد مرحلة الثمانينيات من أهم مراحل تطور السينما بظهور أجيال جديدة تنتمى إلى مدارس فنية متقدمة، كما تطورت عقلية المشاهد، وطبقا لرأى الكاتب الغربى «مع تطور المشاهد وتقدم حاسته فى التذوق ، يستطيع صناع الافلام تقديم أشكال غير تقليدية ، فإن تطور السينما يرتبط دائما بتطور روح العصر» (روى آرمز، كتاب «لغة السينما» ص ١٢). وجمهور المشاهدين يختلف قطعا عن جمهور القراء ويجب أن نضع هذا فى اعتبارنا عند مقارنة النص الأدبى بالنص السينمائى ، خاصة وأن السينما تتعامل مع فنون أخرى تضيف إليها وتأخذ منها وهذا لا ينفى استقلاليتها.

وكما سبق أن قلنا، فإن روايات نجيب محفوظ كتبت فى فترات زمنية مختلفة وتختلف مع بعضها وتتنوع فى أسلوب السرد، والشكل الفنى والأسلوب الأدبى وعكست هذه التغييرات تمكنه من أدواته ككاتب كبير وتطويره لأساليبه الفنية ولغته الشعرية.

ومن الملاحظ أن السينما لم تتعرض مطلقاً لرواياته التاريخية الثلاث الأولى والتي استلهمها من التاريخ المصرى القديم . ويرجع هذا لأسباب إنتاجية حيث إن الفيلم

التاريخى - لارتفاع تكلفته وما يتطلبه من ديكورات وملابس واكسسوارات ومجاميع - نادر بوجه عام فى السينما المصرية، ولكن الغالبية العظمى من روايات نجيب محفوظ اللاحقة قدمتها السينما.. وحتى فى الثمانينيات وهى الفترة التى تقلص فيها الاعتماد على الروايات وقدمت السينما خمسة أفلام عن روايات له، بينما يندر تقديم روايات لكتاب من أجيال لاحقة. ويظل السؤال عالقاً: لماذا يقبل السينمائيون من مختلف الأجيال على روايات محفوظ. هل لشهرة اسمه ككاتب كبير؟.. أم أن الروايات نفسها قريبة من روح السينما؟.. وهذا يطرح تساؤلا آخر عن السر وراء اهتمام السينمائيين بروايات نجيب محفوظ.

ومن المهم أيضا ملاحظة التواصل بين أشكال الرواية المختلفة التى قدمها نجيب محفوظ والصورة التى قدمتها بها السينما.. ولهذا قررنا أن نختار أفلاماً عن روايات كتبت فى أزمنة ومراحل أدبية مختلفة لكاتبنا وهى «خان الخليلى» ١٩٤٦ و«ميرامار» ١٩٦٧ و«قلب الليل» ١٩٧٥.

خلال السنوات الأخيرة حدثت تغييرات هامة فى السينما المصرية بسبب ارتفاع التكلفة وتوقف القطاع العام عن الإنتاج واعتماد الفيلم المصرى فى موارده بشكل كبير على التوزيع الخارجى فى الدول العربية.. وعلى الرغم من هذا استطاع فنانو السينما الجادون أن يحافظوا على وجه الفن فى السينما وألا تتحول إلى مجرد عملية تجارية صناعية فقط. وقد لجأ السينمائيون فى مصر إلى مصادر متعددة لنصوصهم السينمائية، ومن الملاحظ أنه خلال الفترة ما بين ١٩٨٥و١٩٩٥ لم تقدم له السينما إلا روايتى **«اللص والكلاب» و«الطريق»** اللتين سبق تقديمهما من قبل وسوف نحلل أيضا رواية «الطريق» والفيلمين المأخوذين عنها، وذلك لأنها من أشد روايات محفوظ غموضا وأكثرها دلالة ، كما أن تجربة إعادة تقديمها والمقارنة بين الفيلم القديم والجديد تتيح لنا التعرض لرؤية السينما لها بين أمس واليوم.

نظرة تاريخية

تتنوع النظريات والرؤى تجاه الروايات باختلاف المكان والزمان والنقاد أنفسهم.. ويصعب جداً أن تجد صيغة جامعة مانعة تشمل وصفاً محدداً للرواية وتحديداً لماهيتها.. وكثيراً ما يعاب على الرواية أنها تفتقر إلى نظرية عامة محددة ترتكز عليها. والحق أن النظريات المجردة لا تتفق وروح الرواية وتباين طرق كتابتها، وعملية التجديد والتطوير المستمرة بها «غير أنه من الممكن ـ بالرغم من ذلك ـ تبين بعض الخطوط العريضة أو المبادىء الرئيسية التي يمكن القول إنها تشكل نظرية للرواية أو فلسفة عامة لها.. ولكننا نسارع بالقول بأن أهم مبادىء هذه النظرية - إذا قبلنا تسميتها بهذا الاسم - هو مبدأ حرية الروائى وحقه الكامل فى ممارسة حرية الخيال والفكر والتنفيذ.. وهذا يتضمن حقه ، بل واجبه في عدم الرضوخ للتقاليد والقواعد البالية ، اجتماعية كانت أم فنية والثورة عليها كلما وجد أنها تقف حائلا بينه وبين الاضطلاع بعمله، وهو تصوير الحياة وكشف حقيقة النفس الإنسانية ومن هذه المبادىء أيضا الوعى بقدسية عمل الروائى الجاد الذي يسعى لنقل رؤية صادقة أمينة للعالم المحيط به وكشف الحقيقة كما يراها أو كما تبدو له ، وذلك عن طريق المحاولة الدائبة لتطوير الرواية كنوع أدبي، واستخدام جميع إمكانياتها الفنية لنقل هذه الرؤيا على أكمل وجه (انجيل بطرس سمعان :كتاب «نظرية الرواية» ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٤)

وإذا كان تحديد نظرية للرواية أو تعريف لها ليس أحد أهدافنا فى هذا البحث إلا أن كل ما نهدف إليه أن فن الرواية مثل معظم الفنون يمر بعملية تطور عبر الزمان ويرتاد دائما مناطق جديدة ويحتاج دائما إلى نظريات جديدة ورؤى تتفق مع حركة تطوره.. ولهذا تختلف التعريفات أو تتشابه أو تتفق ولكن يظل جوهر الفن فيها فى

المحاولات الدائبة للتطوير والتجديد. ورغم أن فورستر ليس صاحب الكلمة الأخيرة فى بناء الرواية إلا أنه من الممكن أن نسلم ابتداء بتعريفه المتسع لها بأنها :كل عمل خيالى من نثر يزيد على ٥٠٠٠٠ كلمة.

والتوصل إلى تاريخ محدد لبداية الرواية يبدو أيضا أمرا شديد الصعوبة، وذلك نظرا لارتباطها بفنون الحكي والقصة والسيرة والحواديت، وإن اختلفت الرواية وأصبح لها شكلها المميز فى القرنين الأخيرين إلا أنها تضرب بجذورها عبر مراحل بعيدة مبكرة من تاريخ الإنسانية . وقد بدأت الرواية المعاصرة فى معظم بلاد العالم مرتبطة بالصحافة.. وكانت تنشر على حلقات منفصلة، وكان نجاح الروائى يرتبط بقدرة روايته على زيادة توزيع الجريدة من خلال القراء المتشوقين لمتابعة فصول الرواية.. وإذا كان الجانب التجارى قد غلب على هذه المرحلة المبكرة إلا أنه سرعان ما ظهر العديد من الروائيين الذين إكتشفوا الإمكانيات الكبيرة لفن الرواية وسعوا إلى توظيفها وتطويرها، كما نشأت حركة النقد للرواية، وأصبحت قيمة الكاتب تكمن فى قيمة العمل الروائى ذاته وجديته وتميزه وتطوره.. وإذا كانت الرواية من أحدث الفنون الأدبية إلا أنها استطاعت أن تحظى بمكانتها وأدواتها ولغتها الخاصة وأن تؤثر وتتأثر بالفنون الأخرى كالفن التشكيلى والموسيقى والشعر والمسرح وحتى السينما ، التى جاءت بعدها ، دون أن تفقد شخصيتها.

وفى أواخر القرن التاسع عشر وبالتحديد فى سنة ١٨٩٥ ظهر للوجود اختراع آلة التصوير السينمائى الذي لم يدرك صانعوه في البداية أنه مع تطوره سيظهر للوجود فن جديد، فى البداية كان هذا الاختراع الأعجوبة فى حينه مثيرا لاندهاش المشاهدين.. وكانت رؤية الجمهور للقطات المصورة المعروضة المطابقة للواقع أشبه بمشاهدة عمل سحرى.. ثم انتهت فترة الاندهاش والانبهار وأصبحت هناك الرغبة فى رؤية شيء جديد مثير للاهتمام. وأصبحت اللقطات السينمائية الأشبه بالفوتوغرافيا المتحركة الخالية من أى فكر أو معنى أو رؤية ذاتية غير قادرة على الاستمرار..

وكان الحل السهل فى البداية هو تصوير المسرحيات لما تتضمنه من متابعة الجمهور لحبكة وأحداث مثيرة للاهتمام.. ولكن سرعان ما ثبت أن مشاهدة المسرح من خلال السينما تجربة غير جذابة ، وأن قاعة العرض المسرحى هى المكان الأنسب والأمثل لتقديم تلك العروض.. ثم بدأ يظهر بعض رواد الفن السينمائى مثل شارلى

شابلن وجريفيث وغيرهم يحاولون توظيف إمكانيات الكاميرا والمونتاج واستغلال عناصر الإخفاء والظهور وحدود الكادر للتوصل إلى لقطات ومواقف وأحداث طريفة.
ثم بدأ التفكير في الاعتماد على الحدوته أو الفكرة الرئيسية التي يدور حولها موضوع الفيلم المصور.. ومن هنا كانت فكرة اللجوء إلى الروايات والقصص المنشورة . وأصبح من السهل على صانع الفيلم السينمائى أن يختار إحدى الروايات أو القصص التى يرى أنها تشكل نواة لفيلم جذاب. ونظرا لما تتضمنه الرواية من أفكار خيالية أو أحداث صعبة التنفيذ اجتهد فنانو الفيلم فى تطوير لغة السينما للتعبير عما يرونه جديرا بالمشاهدة من تفاصيل داخل الرواية. وبالطبع لم تكن الرواية وحدها هى الحافز لتطوير لغة السينما، بل إن هناك عوامل أخرى كثيرة تتعلق بإمكانيات أدوات السينما نفسها وتنوع المواضيع التى تطرقت إليها ، بل تنوع طبيعة الفيلم السينمائى نفسه وظهور السينما التسجيلية والوثائقية إلى جانب الأفلام الروائية بأنواعها المختلفة.. ولاشك فى أن حركة النقد السينمائى أيضا كان لها دورها الهام تماما مثلما كان الوضع فى حركة النقد بالنسبة للرواية ، ولم يصبح هدف السينمائيين الجادين هو إثارة اهتمام المشاهد فحسب ، تماما مثل الروائيين الذين لا يتوقف اهتمامهم عند حدود زيادة عدد القراء.

ومع تطور الدراسات الاكاديمية للسينما، ومع تطور الإبداع تحولت من فن تلقائي إلى علم يدرس له قواعده ومناهجه.. وأصبحت كتابة السيناريو للسينما هى عملية تخضع لقواعد وأسس علمية لا تتوقف عند حدود الموهبة الشخصية فقط.

وعبر عشرات السنوات اعتمدت السينما على العديد من النصوص الأدبية بوجه عام، والروائية بوجه خاص. وقدمت السينما خلال هذه الفترة في أمريكا وأوروبا وجميع أنحاء العالم روايات كبار الكتاب، وإلى جانب ما قدمته من أعمال عن سيناريوهات مكتوبة خصيصاً للسينما..

ورغم دعوة بعض السينمائيين واعتمادهم من فترة إلى أخرى على السينما الخالصة أو النصوص المكتوبة خصيصا للسينما، إلا أن عملية تحويل الروايات إلى أفلام لم تتوقف ، وربما يرجع هذا إلى ثراء الفكر الأدبى بما يحمله من أفكار عميقة وشخصيات مكتملة البناء.

ومع تطور تكنولوجيا وتقنيات السينما - وخاصة فى أمريكا في نهاية القرن العشرين- بدأنا نرى أفلاما تسعى لتوظيف هذه التقنيات واعتقد البعض أن العلاقة

الوطيدة بين الأدب والسينما فى طريقها إلى الزوال ، وأنه بعد مرور قرن كامل على ميلاد السينما سوف تستقل تماما عن كافة الأشكال الأدبية والدرامية الأخرى وعلى الرغم من هذا مازالت السينما تعتمد علي النصوص الروائية ، بل إن أفلام الخيال العلمى التى توظف السينما فيها إمكانياتها التكنولوجية الهائلة هى عادة مأخوذة عن قصص الخيال العلمى الأدبية، ومن الملاحظ أن مسابقة الأوسكار الأمريكية الشهيرة تخصص إحدى جوائزها لأفضل سيناريو مأخوذ عن نص أدبى. وتعتمد السينما الأمريكية على اختيار الأعمال الأدبية من قائمة أفضل المبيعات من دور نشر وتوزيع الروايات. وذلك لأهمية الاعتماد على نصوص مضمون لها النجاح التجارى، وذلك للتكاليف العالية للإنتاج السينمائى ، لأنه مهما حاول السينمائيون أن يغفلوا هذا الجانب وأن يتعاملوا مع السينما كفن إلا أن ظروف العملية الإنتاجية تفرض أهمية هذا الجانب ، وعلينا أن نتذكر دائما أن السينما إلى جانب كونها فنا فهى أيضا صناعة وتجارة.

وفى الحقيقة أن السينما المصرية وفى بدايتها المبكرة منذ أيام السينما الصامتة قد لجأت إلى الرواية المصرية وقدمت فيلم «زينب» المأخوذ عن رواية محمد حسين هيكل بنفس الاسم وهى من أوائل الروايات العربية. ولكن السينما المصرية فى معظم إنتاجها المبكر اعتمدت على أصول مسرحية لمسرحيات نجحت في مصر حيث إن نجوم المسرح فى ذلك الوقت كانوا هم نجوم السينما أمثال يوسف وهبى ونجيب الريحانى وعلى الكسار وهذه المسرحيات هى فى الحقيقة مقتبسة أيضا عن المسرح الغربى وخاصة الفرنسي وقد نجح في تمصيرها كتاب موهوبون ظهروا فى ذلك الحين مثل بديع خيرى وأبو السعود الإبيارى، وكما اجتهدوا فى تمصيرها للمسرح اجتهدوا هم أنفسهم أيضا فى تقديمها للسينما. واتجهت السينما المصرية أيضا إلى اقتباس الأفلام والروايات العالمية.. «وهناك أسباب عديدة يمكن أن تؤدى بالسينما إلى الاقتباس بهذه الشراهة التي حدثت فى السينما المصرية. منها بالطبع الانفتاح على ثقافات الدول الأخرى، ويكاد يكون الأمر واضحا فى كل السينما العالمية. فالمخرجون السينمائيون ليسوا منعزلين عن أدب وسينما الدول الغربية، وقد بدأ هذا الاتصال قبل صناعة السينما وحتى المؤلفين الشباب الذين يعملون حاليا فى السينما».. ومن هذه الأسباب أيضا أن السينما المصرية فى الثلاثين عاما الأولى من عمرها لم تجد أمامها نصوصا أدبية مصرية تقدمها إلا فى أضيق الحدود، لذا

التهمت الأفلام والروايات الأجنبية تمصيرا واقتباسا وكان لها العذر. ولم تقصر السينما المصرية فيما بعد فى إخراج الأدب المصرى سينمائيا» (محمود قاسم - كتاب «الاقتباس فى السينما المصرية» - القاهرة ١٩٩٠).

ومع ظهور إنتاج روائى وقصصى غزير، على المستوى المحلى.. ومع ظهور مناخ سياسى قومى تولدت رغبة صناع السينما فى مصر في تقديم أفلام تعبر عن الواقع المصرى بعمق وصدق ، وترفض عملية التمصير باعتبارهاعملية غير مقبولة لإعادة معالجة نص أجنبى بكل ما يتضمنه من أفكار وشخصيات وواقع أجنبى.. إلى شكل مصرى. بدأت تظهر بقوة أعمال كثيرة تعتمد علي إبداع الأدباء المصريين وأصبحت النصوص الروائية المصرية إلى جانب النصوص والأفلام الأجنبية المقتبسة هى المصدر الأساسى للسينما المصرية. ويصعب أن تجد مخرجا مصريا لم يعتمد على هذين المصدرين في معظم أعماله، بما في ذلك يوسف شاهين الذي اشتهر بأنه يسعى لتقديم سينما خالصة ولكنه قدم ضمن أعماله أفلاما عن روايات لكتاب مصريين مثل (**«الأرض»** عن رواية عبد الرحمن الشرقاوى) و(**«اليوم السادس»** لا ندريه شديد).

وقدمت السينما المصرية معظم روائع الإنتاج الأدبى الروائى المصرى. وعلى الرغم من غزارة الأفلام المصرية المأخوذة عن روايات أو أفلام أجنبية يظل لأفلام الروايات المصرية تميز خاص وتحفل باهتمام نقدى، خاصة لو كانت من إبداع أحد كتابنا الكبار. ولا يمكن أن تخلو قائمة لأهم الأفلام المصرية من عدد كبير من الأفلام المأخوذة عن روايات أدبائنا الكبار.

ويعد نجيب محفوظ الروائى صاحب النصيب الأكبر - من حيث الكم - حيث قدمت السينما المصرية ٢٧ فيلما عن ١٩ رواية له، ويليه فى الأهمية من هذه الناحية احسان عبد القدوس ، حيث تبلغ الأفلام التى أخذت عن رواياته وقصصه مجتمعة ٢٢ فيلما ودونهما بقية الأدباء يوسف السباعي، وتوفيق الحكيم ، وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهم. (هاشم النحاس : كتاب «نجيب محفوظ علي الشاشة» ص ١٦)

وإذا نظرنا إلى الجدول التالى يمكن أن نستوضح العلاقة الزمنية بين روايات محفوظ والأفلام السينمائية المأخوذة عنها:

مسلسل	اسم الرواية	تاريخ صدور الطبعة الأولى	تاريخ الإنتاج السينمائى الأول	اسم المخرج
١	القاهرة الجديدة	١٩٤٥	١٩٦٦	صلاح أبو سيف
٢	خان الخليلى	١٩٤٦	١٩٦٦	عاطف سالم
٣	زقاق المدق	١٩٤٧	١٩٦٣	حسن الإمام
٤	السراب	١٩٤٨	١٩٧٠	انور الشناوى
٥	بداية ونهاية	١٩٤٩	١٩٦٠	صلاح أبو سيف
٦	بين القصرين	١٩٥٦	١٩٦٤	حسن الإمام
٧	قصر الشوق	١٩٥٧	١٩٦٧	حسن الإمام
٨	السكرية	١٩٥٧	١٩٧٣	حسن الإمام
٩	اللص والكلاب	١٩٦١	١٩٦٣	كمال الشيخ
١٠	السمان والخريف	١٩٦٢	١٩٦٨	حسام الدين مصطفى
١١	الطريق	١٩٦٤	١٩٦٥	حسام الدين مصطفى
١٢	الشحاذ	١٩٦٥	١٩٧٣	حسام الدين مصطفى
١٣	ثرثرة فوق النيل	١٩٦٦	١٩٧١	حسين كمال
١٤	ميرامار	١٩٦٧	١٩٦٩	كمال الشيخ
١٥	الحب تحت المطر	١٩٧٣	١٩٧٥	حسين كمال
١٦	الكرنك	١٩٧٤	١٩٧٥	على بدرخان
١٧	قلب الليل	١٩٧٥	١٩٨٩	عاطف الطيب
١٨	الحرافيش	١٩٧٧	١٩٨٥	حسام الدين مصطفى
١٩	عصر الحب	١٩٨٠	١٩٨٦	حسن الإمام

وقد راعينا فى الجدول ألا يضم سوى الأفلام التى أنتجت خصيصا للسينما، أي للعرض السينمائى، وليس الأفلام التى أنتجها التليفزيون، حتى ولو عرضت لبعض الوقت فى دور السينما حيث تظل ظروف الرقابة وقيود الإنتاج التليفزيونى تفرض نفسها وتلزم السينمائى بإبراز الجوانب الاجتماعية والأخلاقية فى الرواية ،حتى ولو على حساب الرؤية الفنية.. كما تجدر الإشارة إلى أن القائمة لا تضم أيضا الفيلمين المكسيكيين حيث إن موضوع البحث يتعلق بالسينما المصرية . وقد التزمنا فى الترتيب بتسلسل صدور الروايات وليس الأفلام.

واكتفينا أيضا في هذا الجدول بذكر الفيلم السينمائى الأول عن الرواية.. وجدير بالذكر أن رواية **«بداية ونهاية»** أعيد تقديمها برؤية جديدة في فيلم بعنوان **«دماء على الأسفلت»** من إخراج عاطف الطيب فى عام ١٩٨٤.. وكذلك أعيد تقديم رواية «اللص والكلاب» باسم **«ليل وخونه»** فى عام ١٩٩٠ و**«وصمة عار»** عن **«الطريق»** فى عام ٨٦ وكلاهما للمخرج أشرف فهمي.. أما رواية أو ملحمة الحرافيش فقدمت أجزاء منها فى أفلام **«شهد الملكة»** و**«الحرافيش»** لحسام الدين مصطفى و**«المطارد»** لسمير سيف و«التوت والنبوت» لنيازى مصطفى و**«اصدقاء الشيطان»** لأحمد ياسين و**«فتوات بولاق»** ليحيى العلمي و«سمارة الأمير» لأحمد يحيى..

أما فيلم **«الجوع»** من إخراج على بدرخان، فيمزج بين قصتين من نفس الملحمة بهدف الوصول إلى رؤية متكاملة للملحمة كلها.

أما روايات نجيب محفوظ التى لم تقدمها السينما حتى الآن فسنجد بينها رواياته التاريخية الثلاث. وكذلك رواية أولاد حارتنا - الممنوعة من النشر - وتظل مغامرة إنتاجها سينمائيا غير محتملة على المدى القريب.. أما آخر رواياته **«اصداء السيرة الذاتية»** فمن الواضح أن أسلوب كتابتها يجعل من الصعب تحويلها إلى السينما.

ويتبقى بعد ذلك إحدى عشرة رواية لم تقدمها السينما له وهى على التوالى:

«المرايا» - «حكايات حارتنا» - «حضرة المحترم» - «أفراح القبة» - «ليالى ألف ليلة» - «الباقى من الزمن ساعة» - «رحلة ابن فطومة» - «العائش فى الحقيقة» - «يوم مقتل الزعيم» - «حديث الصباح والمساء» - «قشتمر».

ويبدو أن الطابع الملحمى وما تغطيه بعض هذه الروايات من فترات زمنية طويلة جعلها أقرب إلى التناول كمسلسلات تليفزيونية مثل «الباقى من الزمن ساعة و«قشتمر» أو إذاعية مثل «حكايات حارتنا» ... بينما لم تهمل السينما رواية الحرافيش ربما لما تضمه من أحداث ومواقف عنيفة وشخصيات الفتوات والمعارك الشعبية مما يتفق مع موجة العنف التى اجتاحت السينما محليا وعالميا في الثمانينيات.

أما باقى الروايات التى لم تقدمها السينما فهي في معظمها تمثل محاولات من كاتبنا لتقديم أشكال جديدة وغير مألوفة فى الرواية المصرية .. ومن الملاحظ أيضا أن كل الروايات التى لم تقدمها السينما له باستثناء الروايات التاريخية هى روايات حديثة نسبيا صدرت منذ عام ١٩٧٢ وحتى الآن ، مما يعنى أن الاحتمال مازا

قائما فى أن تقدمها السينما مستقبلا . وهذا ما تؤكده القائمة السابقة حيث نلاحظ أن بعض الأفلام قد أنتجت بعد صدور الرواية بعشرين سنة أو أكثر مثل **«القاهرة الجديدة» و«السراب» و«خان الخليلى»**.

ولكن ما هو جدير بالملاحظة أيضا أن الفارق الزمنى بين تاريخ صدور الروايات والأفلام الثمانية الأولى المأخوذة عنها يتراوح بين ٩ سنوات كما هو الحال في بين القصرين و٢٢ سنة بالنسبة للسراب . أما باقى الروايات فلا يتجاوز الفارق الزمنى عشر سنوات إلا فى حالة رواية «قلب الليل» التى سوف نتحدث عنها فيما بعد.. وينكمش الفارق حتى يصل إلى عام واحد أو عامين مثل «اللص والكلاب» و«الطريق» و«ميرامار» و«الكرنك».. ولكل رواية منهم حالة خاصة.. فاللص والكلاب عن حادثة حقيقية وأرادت السينما أن تستثمر شهرة الحادث ونجاح الرواية.. أما الطريق فتبدو من قراءتها الأولى قربها للغة السينما من حيث أحداثها وإيقاعها.. بينما كانت رواية «ميرامار» مناسبة تماما للعرض فى فترة ما بعد النكسة لما قدمته من تحليل اجتماعى ونفسي لشخصيات تمثل طبقات المجتمع بعد الثورة .. في حين تناسبت تماما رواية الكرنك مع فترة الهجوم على مراكز القوى -بعد وفاة عبد الناصر ١٩٧٠- وحققت نجاحا ساحقا، وتلتها موجة من الأفلام تتناول نفس الموضوع لكتاب آخرين وبمعالجات أخرى.

وإذا أردنا أن نقسم الإنتاج السينمائى لروايات نجيب محفوظ كل عشر سنين على حدة.. سنلاحظ أن السينما قدمت له ١٠ روايات فى الستينيات و٦ روايات في السبعينيات وثلاث روايات فقط فى الثمانينيات .. ولكن هذا التقسيم الصارم لا يعكس بدقة علاقة نجيب محفوظ بالسينما .. ولكنه يوضح - بلاشك - فترة طويلة من انقطاع روايات نجيب محفوظ عن السينما من عام ٧٥ حتى عام ٨٥ وإن كان أدب نجيب محفوظ لم يغب طوال تلك الفترة ، حيث وجهت السينما اهتمامها إلى قصصه القصيرة بدلا من رواياته.

ومن زاوية أخرى نرى أن السينما قدمت له ثمانى روايات قبل النكسة(من ١٩٦٠ حتى ١٩٦٧) وثمانى روايات بعد النكسة (من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٥).. وإذا كانت فترة ما قبل ٦٧ قد شهدت أقصى حالات الانتشاء بالثورة والإشادة بمنجزاتها.. فإنه فيما بعدها تغير الوضع تماما وأصبحت هناك رغبة عارمة فى نقد الثورة ومناقشة منجزاتها بشكل موضوعى أحيانا، وبشكل عدائى فى أحيان أخرى.. وإذا كانت

السياسة ليست موضوعنا إلا أن البعد الاجتماعى فى روايات محفوظ له أهمية كبرى. وإذا كانت السينما قد وجدت في روايات مثل« بداية ونهاية» و«زقاق المدق» و«القاهرة الجديدة» فرصة فى نقد نظام ما قبل الثورة لحسابها ، أو تعبيرا عن تأييد فنانى السينما لها .. فقد وجدوا فى «السمان والخريف» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» نقدا للأوضاع الاجتماعية فيما بعد الثورة.. والملاحظ أن معظم هذه الروايات صدرت قبل النكسة.. وربما يبدو للوهلة الأولى أن هذه الأعمال تتضمن تناقضا فى وجهات النظر السياسية أو الاجتماعية. ولكن حقيقة الأمر أن نجيب محفوظ كان يسعى دائما لتقديم صورة أدبية تعكس مفردات ومعطيات الواقع الاجتماعي ، فهو لم يدخر جهدا في نقد الثورة في غمرة نجاحها من خلال رؤيته الأدبية العميقة للواقع وإحساسه بوطأة الظروف على شرائح مختلفة من المجتمع وهو نفسه الذى بدت من خلال أعماله ـ فيما قبلها ـ إحساسه بضرورة حدوث تغيير فى النظام الاجتماعى والسياسى لما ترصده هذه الأعمال من مظاهر الفساد والظلم الاجتماعي لقطاع عريض من أبناء الوطن.. (انتماء نجيب محفوظ لحزب الوفد يبدو في العديد من أعماله وحواراته ومقالاته قبل وبعد الثورة).

وإذا تحدثنا عن الفترة الأولى من أعمال نجيب محفوظ فى السينما (من ١٩٦٠ حتى ١٩٦٧) نذكر مقدما أن فترة الستينيات من أهم فترات الازدهار في تاريخ الأدب والفن في مصر فى العصر الحديث. ولايزال الحديث عن الستينيات يرتبط فى أذهاننا بحالة من التقدير والإعجاب لما تحقق خلالها من أعمال ناجحة، خاصة فى المسرح والسينما، وظهور أجيال من الفنانين المثقفين ووصول الأجيال التى سبقتهم إلى درجات عالية من النضج والتمكن. وترتبط هذه الفترة أيضا بتخريج الدفعات الأولى من معهد السينما، كما ترتبط ـ بشكل خاص ـ بتجربة القطاع العام فى السينما والذى تحققت خلاله أعمال سينمائية هامة مثل **«الأرض» و«المومياء»** وغيرها.. كما قدمت الأعمال الأولى لخريجى معهد السينما ، أما بالنسبة للأفلام المأخوذة عن أعمال نجيب محفوظ فى هذه الفترة فالملاحظ أنها كلها لمخرجين كانوا قد ثبتوا أقدامهم فى السينما لفترة طويلة، وليست لمخرجين جدد فى ذلك الحين ، بل إن ثلاثة منهم كانوا ولايزالون من أهم مخرجينا (صلاح أبو سيف وعاطف سالم وكمال الشيخ). أما بالنسبة لحسن الإمام وحسام الدين مصطفى فعلى الرغم من تغلب الطابع التجارى على أعمالهما إلا أنهما قدما للسينما المصرية إنتاجا غزيرا

جدا لا يخلو من بعض الأفلام الهامة. إذن فقد أتيح لروايات محفوظ فى هذه الفترة أن تقدم على أيدى مخرجين متمرسين لا تنقصهم الصنعة وإن غلبت على بعضهم النزعة التجارية.

وأهم ما يميز هذه الأفلام هو التزامها بالشكل التقليدى للسرد واعتمادها على التسلسل الزمني البسيط والتركيز على بطلين أو ثلاثة.. وكل هذه السمات ترتبط بالسينما فى تلك الفترة بوجه عام فى مصر.. كما أن هذه الأفلام تشكل علامات هامة بين أعمال مخرجيها على الإطلاق، فحسن الإمام يرتبط اسمه دائما «بالثلاثية»، أما صلاح أبو سيف برغم رصيده الهائل من الأعمال الجيدة إلا أن **«بداية ونهاية»** و**«القاهرة ٣٠»** تظل من محطاته السينمائية الهامة..

كما يعد فيلم **«خان الخليلى»** تجربة خاصة جدا بين أعمال عاطف سالم، فقد استطاع أن ينسج أحداث هذه القصة بأسلوب شاعري حزين لا يخلو من فكاهات مريرة (هاشم النحاس : «نجيب محفوظ على الشاشة» ص ٢٨) وهى صفات لم نرها فى أعماله السابقة أو اللاحقة... أما كمال الشيخ فقد أظهر فى فيلمه **«اللص والكلاب»** تمكنه فى تقديم الأفلام ذات الطابع البوليسى السياسى. وقد نجح بالفعل فى هذه النوعية وأصبح مشهورا بها. وبالنسبة لحسام الدين مصطفى ففيلم **«الطريق»** رغم كل ما وجه إليه من نقد إلا أنه يعد من أهم أعماله على الإطلاق.

وقد حظيت كل هذه الأفلام باهتمام النقاد ، كما مثل معظمها مصر في المهرجانات الدولية.

وإذا كنا سنناقش فيما بعد علاقة هذه الأفلام بالنص الروائى إلا أنه تجدر الإشارة إلى رأى هاشم النحاس إن جميع الأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ خلال الستينيات - رغم نجاحها التجاري ورغم سعادته بها - وهو أمر يخصه شخصيا - ورغم الجهد الواضح فى ارتباطها بالنص.. لم تكن أمينة تماما فى ترجمتها، حيث كانت تخرج دائما عن روح النص بدرجات متفاوتة». (هاشم النحاس: «نجيب محفوظ على الشاشة» ص ٢٧) وإذا اتفقنا على صحة هذا الرأى، فإنه يؤكد على سعى هذه الأعمال إلى التعبير عن الشكل أو الرؤية الخارجية للنص.. وإن كانت هناك محاولات للحذف أو الإضافة إلا أنها كانت فقط فى حدود الضرورات الدرامية وليس بغرض تناول النص برؤية مختلفة عن روحه وجوهره.. كما يعبر هذا الرأى عن حقيقة أن الارتباط بالنص لا يعنى بالضرورة الأمانة فى ترجمته.

أما عن روايات نجيب محفوظ فى السينما من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٥ فإننا إذا استثنينا منها فيلم **«السكرية»** ـ سنلاحظ أن هناك صفات مشتركة كثيرة بين الأفلام الستة الباقية... أهم هذه الصفات هى انكماش الفارق الزمنى بين صدور الرواية وإنتاج الفيلم (من عامين إلى ثمانية أعوام) وهي ميزة لم تتحقق لأى روائى فى تاريخ السينما المصرية على الإطلاق.. والصفة الثانية هى أهمية البعد السياسى فى كل هذه الأعمال . فـ **«السمان والخريف»** و**«الشحاذ»** تتناول كل منهما شخصية رجل سياسة أو ثورى يفقد دوره بعد قيام الثورة. أما الأفلام الأربعة الأخرى فتقدم إدانة للشخصيات والأوضاع السياسية والاجتماعية فيما بعد قيام الثورة في فترات زمنية مختلفة وبدرجات مختلفة ، وتبلغ أقصى درجات الإدانة في الفيلم الأخير **«الكرنك»**.

ويشارك فى تقديم هذه الأفلام ثلاثة مخرجين قدموا أفلاما لنجيب محفوظ فى الفترة السابقة ، كما ينضم مخرجان من الجيل الذي يطلق عليه جيل الوسط وهما حسين كمال الذى درس فى معهد الأيديك بباريس وقدم أول أفلامه الطويلة عام ١٩٦٥، أى أنه قدم رواية نجيب محفوظ بعد عدة أعوام من عمله الأول، وبعد أن أصبح واحدا من أشهر المخرجين المصريين، وكذلك الحال بالنسبة لعلى بدرخان خريج الدفعة الأولى من معهد السينما فى مصر ، وقد سبق له تقديم أكثر من فيلم هام قبل قيامه بإخراج فيلم **«الكرنك»**.

ومن ناحية أخرى تتميز أفلام هذه المرحلة عن المرحلة السابقة بالخروج عن الطبيعة المألوفة للفيلم المصرى من حيث الشكل والمضمون متماشية بذلك مع موجة الأفلام الجادة التى ظهرت فى ذلك الحين والتى كان الجمهور فى حاجة إليها بعد أن استهلكت الأشكال التقليدية للفيلم المصرى وحتى لوجوه النجوم الذين ظهروا من خلاله. بدأ نظام النجوم منذ أواخر الستينيات فى الأفول، فقد شاخ كبار النجوم دون أن يحل محلهم من الممثلين من يضاهيهم، كما فقدت الكوميديا الغنائية والميلودراما ـ التى دفعت النجوم إلى القمة ـ سحرها وطابعها الخاص» (براح مونى: «السينما العربية» هيئة الكتاب ١٩٩٣ ص ٩٣). وباختفاء نظام النجوم فى تلك الفترة أتيحت الفرصة للسينما لتقديم موضوعات غنية بالشخصيات تعكس صورة مليئة بالتفاصيل للمجتمع المصرى ويحتوي الفيلم على أبطال كثيرين مثل **«ثرثرة فوق النيل»** و**«الكرنك»** و**«ميرامار»** و**«الحب تحت المطر»** و**«السكرية»**.. كما أتيح لها تقديم أفلام يشغل البعد النفسى للبطل فيها المساحة الأكبر مثل **«السمان والخريف»** و**«الشحاذ»**.

كما اتسمت معظم هذه الأفلام بالجدية في التناول وتجنب المشهيات التقليدية للسينما المصرية من أغان ورقصات وإغراء بدون ضرورة درامية وهو ما لم تستطع الأفلام تجنبه فى الفترة السابقة ، كما هو الحال فى **«بين القصرين» و«قصر الشوق» و«زقاق المدق» و«الطريق»**.. وازدادت أيضا جرأة السينما فى التعامل مع النص الروائى بهدف التعبير عنه سينمائيا وإن تباينت درجات نجاحها فى ذلك إلا أن التغيير شمل الشكل والمضمون فى بعض الحالات مما يشكل خروجا عن النص كما هو الحال فى **«ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل»** مثلا.

ولاتقل أهمية أفلام هذه المرحلة عن أفلام المرحلة السابقة فى كونها علامات هامة فى تاريخ السينما المصرية مهما اختلفت آراء النقاد تجاهها ومهما كانت درجة خروجها عن النص شكلا ومضمونا.

وبعد فترة غياب روايات نجيب محفوظ عن السينما والتى امتدت نحو١٠ سنوات (من ١٩٧٥حتى ١٩٨٥) قدمت السينما خلالها عددا كبيرا من قصصه القصيرة، عادت لتقديم رواياته.. وإن كان عدد الروايات فى تلك الفترة أقل إلا أن عدد الأفلام المأخوذة عنها يزيد. ويرجع ذلك إلى أن رواية «الحرافيش» تم تقديمها فى ثمانية أفلام بينما أعيد تقديم ثلاث روايات قديمة فى أفلام جديدة إلى جانب روايتين تم تقديمهما لأول مرة وهما **«عصر الحب» و«قلب الليل»** وهكذا يتضح أن كم الأفلام لايعد مؤشرا حقيقيا لقوة تواجد روايات محفوظ فى هذه الفترة. أما الملحوظة الثانية فتتعلق بأن معظم هذه الأفلام لا تمثل قيمة فنية تذكر باستثناء **«الجوع»** عن **«الحرافيش» و«وصمة عار»** عن الطريق **و«قلب الليل»** من إخراج عاطف الطيب، الذى انضم إلى قائمة مخرجى أفلام نجيب محفوظ، وله فيلم آخر فى هذه الفترة مستوحى من رواية **«بداية ونهاية»** باسم **«دماء على الأسفلت»** وهو يمثل حالة خاصة حيث إن الفيلم يمثل مجرد استلهام للرواية، بينما يختلف عنها فى أحداثه وتركيب شخصياته ليعبر عن الواقع المعاصر. ويعد عاطف الطيب واحدا من أهم مخرجى الثمانينيات وقدم خلال حياته القصيرة إنتاجا غزيرا ومتميزا. وينضم للقائمة أيضا المخرج الكبير الراحل نيازى مصطفى الذى يعد واحدا من أهم مخرجى أفلام الحركة بتاريخه الطويل وتمكنه الحرفى وإخلاصه لهذا اللون وهو يقدم لنجيب محفوظ **«التوت والنبوت»** عن «الحرافيش»، أما ثالث المخرجين فهو أحمد ياسين وقدم **«أصدقاء الشيطان»** عن ملحمة **«الحرافيش»**، وهو أحد المخرجين الذين تعكس أعمالهم سعيهم

الدائم لتقديم أفلام جادة وجيدة.

أما المخرج أشرف فهمى فهو من أهم مخرجى جيل الوسط فى السينما المصرية. وقد أعاد تقديم روايتى اللص والكلاب والطريق ، وقد اجتهد فى تقديم الفيلمين برؤية عصرية وجديدة إلا أن التركيز على مشاهد العنف والجريمة وهو أحد سماته قد أثر إلى حد كبير على الفيلم الأول. وكذلك تستهوى مشاهد العنف والجريمة المخرج سمير سيف فى فيلم **«المطارد»** عن إحدى حكايات «الحرافيش»، وقد تميز هذا المخرج أيضا بهذه النوعية ويقدم فى المطارد فيلما محكم الصنع ولكنه ينتمى لسينما العنف والحركة بشكل أساسى.. وكذلك يقدم حسام الدين مصطفى فيلمين عن ملحمة الحرافيش بنفس الأسلوب.

أما فيلم «عصر الحب» للمخرج حسن الإمام والذى - برغم ، أو ربما بسبب التزامه الشديد بأسلوب السرد فى الرواية وتفاصيلها - يقدم فيلماً مكتظاً بالأحداث والمواقف يفتقد التركيز والرؤيا السينمائية ويفشل على المستوى الفنى والتجارى.

كانت أهم صفات أفلام هذه المرحلة هى أنها تضم أعمالا كثيرة قليلة الأهمية ، كما أنها - ورغم تنوع مخرجيها - تنتمى فى معظمها إلى أفلام العنف التقليدية. وربما يزيد من هذه النظرة أن معظم المخرجين المتميزين فى تلك الفترة مثل محمد خان وخيرى بشارة وداود عبد السيد ورأفت الميهى كانوا يقدمون أفلاما عن قصص كتبت خصيصا للسينما وشاركوا فى كتابتها فى بعض الأحيان، وقد غيرت هذه الأفلام من طبيعة الفيلم المصرى وابتعدت به - إلى حد ما - عن الاعتماد على الروايات ، ومن هذه الأفلام **«العوامة رقم ٧٠» و«الحريف» و«البحث عن سيد مرزوق» و«السادة الرجال»** ولكن هذا لا يمنع أن هذه المرحلة شهدت أفلاما هامة مثل **«الجوع» و«قلب الليل» و«وصمة عار»** بما تمثله من أسلوب متميز فى التعبير عن البعد الفكرى لروايات لها طابعها الذهنى.

مراحل الرواية عند نجيب محفوظ وتناول السينما لها

أولا: الرواية الاجتماعية النقدية (القاهرية) ـ من ١٩٤٤ حتى ١٩٥٧

هى أول المراحل التى تناولتها السينما وقد ذكرنا من قبل أن السينما لم تتناول أيا من رواياته التاريخية الثلاث... وتضم روايات **«القاهرة الجديدة» و«خان الخليلى» و«زقاق المدق» و«بداية ونهاية» و«بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية» و«السراب»**. وقدمت السينما كل هذه الروايات بلا استثناء وهى تعكس محاولات كاتبنا في تقديم رواية واقعية نقدية اجتماعية ويمكن استثناء رواية السراب من هذا التعميم حيث إنها تنتمى أكثر إلى النوع النفسي الاجتماعى وتقدم صورة قريبة ومحددة لدراما الشخصية بدلا من لقطة عامة كبيرة ، وكذلك يعد الفيلم تجربة خاصة فى السينما العربية التي نادرا ما تتناول مسألة العجز الجنسي كموضوع أساسى. وقد حاول الفيلم أن يقترب من الرواية فى أحداثه ومضمونه إلا أنه حول شخصية البطل إلى شخصية مثيرة للسخرية لإضفاء روح من الكوميديا وهو ما يتعارض مع الرواية التى تعاملت معه باعتباره ضحية لسوء التربية والظروف الاجتماعية الشخصية. أما روايات الثلاثية التى قدمها جميعا حسن الإمام فهي من روائع نجيب محفوظ التى أصبحت محفورة في الذاكرة العربية لما تضمنته من ثراء فى الشخصيات والأحداث وامتزاج بين الخاص والعام ، ورصد لتفاصيل الحياة اليومية والمناسبات الشعبية والاحتفالية فى بناء روائى محكم.. وإذا كان هناك إجماع بين النقاد فى إخفاق حسن الإمام في تقديم روايتى **«قصر الشوق» و«بين القصرين»** إلا أن البعض قد أكد على تحسن مستواه فى **«السكرية»**. وعلى أية حال، فالقيمة التى تكمن في المعمار الكثيف والمتشابك فى الرواية يصعب جدا على السينما تقديمه.



«قصر الشوق» إخراج حسن الإمام – ١٩٦٧

وإذا كان حسن الامام قد اختار التركيز علي مشاهد الرقص والأمسيات المرحة إلا أن أى مخرج آخر كان سيضطر إلى التركيز علي جانب واحد من جوانب الرواية. وذلك فضلا عن أن الفترة التى قدمت فيها الرواية فى السينما كانت القدرة فيها علي التكثيف الدرامي محدودة وكان وعى المشاهد غير قادر على أن يلهث وراء إيقاع سريع وأحداث كثيرة متلاحقة. وليست هذه محاولة لتبرير فشل الأفلام ولكنها نظرة للرواية وظروف الواقع السينمائى . ولكن هذا لا يعنى أنه كان من المستحيل تقديمها بشكل أفضل. ولكنها فقط كانت تشكل تحديا للمخرج والجمهور إذا التزمت بمدة العرض السينمائى المعتادة.

وكذلك رواية **«زقاق المدق»** التى قدمها نفس المخرج، فينطبق عليها نفس الكلام. وعن روايتى **«القاهرة الجديدة»** و**«بداية ونهاية»** قدم صلاح ابو سيف فيلمين من أهم أفلامه واقترب فيهما من روح النص وحتي التغييرات التى أجراها سواء بالاختزال أو بالإضافة كانت في صالح النص.

أما فيلم **«خان الخليلى»** الذى سنتناوله بالتحليل في الفصل التالي فهو عن رواية تمثل بوضوح روايات تلك المرحلة، فتأثير المكان وعلاقته بالشخصيات يسيطر على

الرواية. ويكاد يكون أحد أبطالها، وهى مسألة كانت غير مألوفة على السينما، ولكن مخرج الفيلم سعى لتحقيقها. كما أن عنصرى النقد السياسى والاجتماعى لا يكاد يكون لهما وجود. ومشاعر وأحاسيس الشخصية الرئيسية وأحاسيسها الدفينة هى أساس الرواية ، كما أنها لا تقدم صراعا دراميا ظاهريا ولا تسعى شخصياتها لتحقيق أهداف يتوحد معها المشاهد ، لكل هذا اخترنا هذه الرواية لتكون أحد النصوص المختارة للتحليل مقارنة بالفيلم.

ثانيا: الحلقة الثانية من الروايات القاهرية (من ١٩٦١ حتى ١٩٦٧)

فى هذه الفترة ينتقل محفوظ بتأملاته الفلسفية بعد رواية **«أولاد حارتنا»** العامة المتعلقة بمصير البشرية جمعاء إلى البحث في فلسفة الوجود لأفراد بعينهم تحددت أوضاعهم الاجتماعية على نحو واضح في غمار صراعهم ضد مجتمع ألقى بهم خارج الحياة الاجتماعية العامة.. وتضم هذه المرحلة روايات «اللص والكلاب» و«السمان والخريف» و«الطريق» و«الشحاذ» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار».

ومن الملاحظ أن ثلاث روايات من الست قدمتها السينما بعد ٦٧ حيث كان الجو مهيئا لتقبل روايات من هذا النوع تضم شخصيات محبطة أو فى حالة صراع مع واقع وظروف أقوى، وإن كانت فى صراع نفسى داخلى أكثر منه صراع خارجى، وتعد هذه هى الإشكالية الأولى فى تحويل هذه الروايات، وربما تكون السبب في ضعف التجارب السينمائية وخاصة فى **«السمان والخريف»، و«الشحاذ»، و«الطريق»** والثلاث لمخرج واحد اعتاد تقديم روايات الحركة. وإن كانت رواية الطريق قد أعانت المخرج بعض الشىء، لأنها تضمنت خطا بوليسيا وجريمة. وتتميز الروايات الثلاث بالحبكة البسيطة وقلة الشخصيات وسرعة الإيقاع. كما تتميز مع باقى روايات هذه المجموعة فى أنها قصيرة ولا تحفل كثيرا بالوصف وتعتمد على المشاهد السريعة المتلاحقة. ويتمثل هذا بوضوح فى «اللص والكلاب» التى تشترك مع «الطريق» فى الخط البوليسى والذى يجعل أمر تحويلها إلى السينما سهلا من وجهة النظر التقليدية. وتبقى روايتا «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار». وأهم ما يميزهما تعدد الشخصيات وتوفر وحدة المكان الأشبه بمسرح الأحداث، كما يشترك الفيلمان فى أن التغييرات التى أحدثاها أثارت نقدا عنيفا، ولكن هناك عنصرا أتاح لرواية «ثرثرة فوق النيل» سهولة فى التحويل للسينما، وهو ما تضمنته من جو مرح وساخر توفره

شخصيات العوامة التى تعيش فى حالة من اللاوعى من تأثير المخدرات، كما تتوافر بها أجواء الإثارة الجنسية. بينما تغلب على ميرامار طابع أكثر من الجدية. كما تشكل صعوبة أكبر فى تحويلها للسينما وذلك لتعدد وجهات المنظر في السرد، وهو ما تجنبه الفيلم. لذلك وقع اختيارنا لهذه الرواية والفيلم ليكونا محل الدراسة في الفصل التالى.

ثالثا: روايات نجيب محفوظ من ١٩٧٢ وحتى الآن:

بدءا من عام ١٩٧٢ وحتى عام ١٩٧٥ هى مرحلة العودة للواقعية على مستوى جديد: **«الكرنك»، و«المرايا»، و«حضرة المحترم».** وتختلف نبرة محفوظ فى هذه المرحلة تماما إذ يطل علينا أبطال مختلفون يشعرون بأنهم مواطنون من حقهم المشاركة فى تحديد مصير وطنهم الذى يقاسمونه أفراحه وأحزانه ، أعياده وويلاته» (بوراجييفا لوتس: من كتاب نجيب محفوظ فى مرآة الاستشراق - ص ١١١).

وإذا كانت باقى روايات محفوظ من ١٩٧٥ وحتى الآن يصعب ضمها تحت أسلوب واحد إلا أن أهم ما يميزها هو مسألة تنوع الأسلوب وإن اشترك معظمها فى نفس المضمون وهو شعور الشخصيات بحقها فى المشاركة فى تحديد مصير الوطن. تشترك فى هذا روايات «قلب الليل» «والباقى من الزمن ساعة» و«قشتمر» وتشترك روايتا «الحب تحت المطر» و«الكرنك» فى تناولهما لمشاكلنا اليومية المعاصرة وما نعانيه من ضغوط ، وتعبر أحداث الروايتين عن فترة قريبة نسبيا من فترة صدورهما وتمتلىء كل منهما بالأحداث والشخصيات وتتميزان بالبساطة والوضوح..

تبقى ثلاث روايات من هذه المرحلة قدمتها السينما وهى «الحرافيش» و«عصر الحب» و«قلب الليل» وتشترك الروايات الثلاث فى أنها تتناول فترة تاريخية طويلة وتتعقب أجيالاً متلاحقة من الأجداد والأبناء والأحفاد ولا تتناول الواقع المعاصر لتاريخ كتابتها بقدر ماتهتم بأن تضرب فى جذور تاريخنا منذ بداية القرن العشرين تقريبا متتبعة مصير الشخصيات والأبناء.. وتتميز رواية الحرافيش بما تشغله من مساحة كبيرة وما تحتويه من أجيال كثيرة متعاقبة .. كما تتصف من حيث الشكل بوحدة فصولها، حيث تشكل كل قصة داخل الرواية وحدة متكاملة وإن اشتركت مع باقى القصص فى انتماء أبطالها إلى جدهم الأكبر عاشور الناجى وكذلك في الرؤيا العامة الشاملة التي يتضمنها البناء الروائى عن عالم الفتوات والحرافيش. وربما



«ثرثرة فوق النيل» - إخراج حسين كمال - ١٩٧١

يكون اكتمال وحدة البناء داخل كل قصة هو الذى أغرى السينمائيين بتناول كل قصة فى فيلم سينمائى.

أما رواية «عصر الحب»، فعلى الرغم مما تحتشد به من أحداث ومواقف درامية وصراعات ومواجهات إلى جانب ماتحتويه من مشاهد فى الحانات والملاهى إلا أن شخصية البطل.تفتقد البحث عن هدف كبير يمكن أن يتعاطف معه المشاهد أو يتابعه بشغف، وإن كان يبحث عن السعادة بمعناها المطلق. وربما يتوافق هذا مع الطابع الفلسفى المحدود للرواية ، ولكنه يصعب جدا أن يرضى جمهور السينما.

وتشترك رواية «قلب الليل» فى عناصر كثيرة مع الرواية السابقة ومنها تمرد الأبناء وما يسببه لهم من حياة غير مستقرة.. وبحث كلا البطلين عن السعادة.. وإن كان جعفر الراوى في بحثه عن السعادة في قلب الليل يسلك طرقا عديدة ويتواصل مع طبقات مختلفة. وهو يحمل هدفا كبيرا وهو أن يقدم للبشرية شيئا جديدا. ولكن الفارق بين الروايتين يكمن أساسا فى وضوح الخط الفلسفى فى قلب الليل ومناقشة فكرة علاقة الإنسان بالأصل. ووضوح الرمز فى شخصية الجد وشدة التباين بين العوالم التى يحياها البطل، وبقدر وضوح هذه الجوانب بقدر ما يكون العبء فى

تقديمها سينمائيا ، ولهذا سوف تكون هذه الرواية والفيلم المأخوذ عنها هما ثالث الأعمال التى سنتناولها بالتحليل.

الروايات والأفلام المختارة للتحليل:

وهكذا تكون الأعمال الثلاثة التي سوف نتناولها بالتحليل هي «خان الخليلى» و«ميرامار»، و«قلب الليل» وقد راعينا الاعتبارات الآتية فى هذه الاختيارات:

كل رواية تمثل مرحلة من مراحل أدب نجيب محفوظ وتعبر عن قضية أساسية تأخذ مساحة كبيرة من فكر كاتبنا وأعماله.

كل فيلم يمثل مرحلة تاريخية وفنية سينمائيا، كما تمثل مراحل تطور وعى الجمهور واستعيابه لمفردات العمل السينمائى.

تمثل هذه الأفلام أعمالا هامة لثلاثة مخرجين كبار، ومن أهم المخرجين الذين تناولوا أعمال نجيب محفوظ ، كما أن كل فيلم منهم أثار اهتمام النقاد وحقق قدرا من النجاح.

لماذا الطريق..؟

وبالإضافة إلى ما سبق فقد أثبتنا فصلا إضافيا لدراسة مقارنة بين رواية الطريق والفيلمين المأخوذين عنها.. ويرجع هذا إلى أهمية هذه الرواية بين أعمال نجيب محفوظ إلى جانب ما تتيحه دراسة عملين سينمائيين عن نفس الرواية من فرصة إجراء مقارنة والنظر إلى العمل الروائى من أكثر من زاوية

وأخيرا ربما لا تضم الأعمال التى سنتناولها بالتحليل أعمالا لا تقل عنها أهمية مثل «بداية ونهاية»، و«القاهرة الجديدة»، و«الجوع»، و«الحب تحت المطر» . ولكن جودة الأعمال ليست هى المعيار الأساسى للاختيار ، كما سبق أن أوضحنا.

نظرة تحليلية

لاحظ السينمائيون منذ بداية تعاملهم مع النصوص الروائية أن هناك بعض المشكلات التى تواجههم أثناء عملية التحويل من الرواية إلى السينما، وهى مشكلات لا تتعلق بالعملية الإبداعية أو رغبة السينمائى فى تقديم رؤية خاصة فحسب، بقدر ما هي ضرورات يستلزمها الواقع العملى وتفرضها مسألة توصيل المعنى والالتزام بالشكل السينمائى والتقيد بعناصر وأدوات السينما. وهناك ثلاث عمليات رئيسية كثيرا ما يضطر كاتب السيناريو إلى اللجوء إليها فى هذا الصدد، وهى على النحو التالى:

(١) الاختزال:

لا تتقيد الرواية عادة بحدود ملزمة صارمة من حيث المساحة أو عدد الصفحات أو للفترة الزمنية التى تغطيها. وإذا كان فورستر قد عرف الرواية بأنها كل عمل خيالى من النثر يزيد على ٥٠٠٠٠ كلمة.. إلا أنه لم يشر مطلقا إلى الحد الأقصى لعدد كلمات الرواية.

أما بالنسبة للسينما فهناك التزام شبه صارم بمدة العرض التي تتراوح في الفيلم التقليدى *الروائى* بين ١٠٠ و١٢٠ دقيقة وإن كانت هناك استثناءات عن هذه القاعدة إلا أن هذا الزمن تفرضه دائما شروط العرض والتوزيع بما يترتب عليه من ضرورات اقتصاديات صناعة السينما.

وكاتب السيناريو عليه دائما أن يمارس عمله وهو مدرك بدقة للفترة الزمنية التي يستغرقها عرض الفيلم. وتكون الرواية عادة مليئة بالأحداث والتفاصيل التي تستغرق وقتا على الشاشة أطول بكثير من الزمن المحدد، وقد ازداد ارتباط الفيلم بحدوده الزمنية أكثر مع ظهور الدراما التليفزيونية والتى أصبح بإمكانها أن تقدم

ساعات عرض طويلة ، وبالتالى تقدم تفاصيل عديدة لا تتوافر للفيلم مهما طالت ساعات عرضه.. وأصبحت السينما تتجنب الموضوعات الملحمية أو التى تغطى فترات زمنية طويلة.. ومع ذلك فالقدرة على الاختزال وتوصيل المعنى دراميا بأقصر الطرق وفى أضيق فترة زمنية ، هو بالطبع دلالة على مقدرة كاتب السيناريو وتمكنه من أدواته وامتلاكه لأدوات التعبير السينمائية.. ولكن هذا لا ينفى أن عملية الاختزال هذه لابد أن تتم بوعى وإدراك لروح النص الأصلى وقواعد البناء الدرامى السليمة.

(٢) الإضافة :

وهى عملية تنتج عادة عن العملية السابقة ـ الاختزال ـ وذلك لاحتياج العمل إلى الاحتفاظ بالشكل المترابط وتجنب ما قد يحدث من تفكك في العمل نتيجة لحذف فصول أو شخصيات . وتتوقف هذه العملية على مقدرة كاتب السيناريو الابداعية. فهناك من يملك القدرة على الإضافة من خلال فهمه وتصوره للعمل. وهناك من يحاول أن يلتزم بالنص الروائى بشكل صارم، فتكون إضافته محدودة جدا . وهناك من يخرج عن النص دون وعى أو مقدرة، وربما نتيجة لهذا يحدث الخلاف دائما بين كاتب الرواية الأصلية وكاتب السيناريو.. وفى بعض الأحيان تكون هناك ضرورة إضافية لهذه العملية، نتيجة لقلة أحداث الرواية أو صعوبة التعبير عن كثير من أجزائها بشكل سينمائى فيضطر كاتب السيناريو إلى أن يقدم تفاصيل بديلة كثيرة تعبر عن مضمون الرواية. وكثيرا ما نجد فى الروايات وصفا للحالة النفسية أو تعبيرا عن تيار الشعور دون أن يتوافر معادل موضوعى بصرى يتيح لكاتب السيناريو تقديمه على الشاشة. وكثيرا أيضا ما يجد كاتب السيناريو أن بعض أجزاء الرواية ليست مقنعة بالشكل الكافي أو أن تقديمها على الشاشة بنفس صورتها يفقدها مصداقيتها، حيث إن هناك أشياء كثيرة يمكن أن يسرح معها القارىء بخياله، ولكن عندما تتجسد أمامه على الشاشة لا يقبلها.

وكل هذا مع اعتبار أن كاتب السيناريو يعى جيدا أنه يخاطب جمهورا مختلفا في معظم الأحوال عن جمهور الرواية.

(٣) إعادة البناء :

وهى تحدث عادة نتيجة للعمليتين السابقتين (الاختزال والإضافة) وينشأ عنها تغيير فى الشكل والمعمار الدرامى. وكثيرا ما نجد فى بداية الفيلم مثلا بعض



«اللص والكلاب» إخراج كمال الشيخ – ١٩٦٣

الأحداث التى قرأناها فى فصول متأخرة من الرواية أو العكس. وإذا كان من المفترض أن يحمل الفيلم روح النص الروائى كشكل ومضمون إلا أن عملية إعادة البناء هذه كثيرا ما تبتعد بالفيلم السينمائى عن الأصل الروائى، وخاصة إذا كانت الرواية لا تركز بشكل أساسى على الخط الدرامي ، أو إذا كان صناع الفيلم لهم رؤية مختلفة عما تتضمنه الرواية.. وعملية تقديم وتأخير بعض الأحداث ينجم عنها تعديل فى التفاصيل، وربما تسوق كاتب السيناريو أحيانا إلى التحرر من الرواية الأصلية بشكل كبير، فينتج عن إعادة البناء تقديم عمل مختلف فى معظم تفاصيله يتشابه مع الأصل الروائى بصورة محدودة. وكثيرا ما تتسبب العوامل الإيقاعية فى إعادة البناء، حين يرى كاتب السيناريو أثناء مراجعته للنص أن تقديم أو تأخير بعض الأحداث أو الأجزاء سيؤدى إلى ضبط الإيقاع.

ويمكن أن نشير أيضا فى هذا الصدد إلى أن المخرج والمونتير لهما دور كبير في هذه العملية. فيمكن أن يرى المخرج أثناء التصوير أو المونتاج ضرورة إعادة البناء.

وإلى جانب ما سبق ذكره من عمليات يلجأ إليها كاتب السيناريو عند تحويل الرواية إلى نص سينمائى، فهناك مشكلات أخرى تواجهه فعلى الرغم من اشتراك

كلا الفنين فى استخدام العناصر الدرامية التقليدية إلا أن لكل منهما أساليبه وأدواته في هذا الاستخدام. ولتوضيح وجهة النظر هذه سوف نتناول بأسلوب المقارنة العناصر الدرامية التالية:

الحبكة :

تتنوع أشكال الحبكة فى الرواية كما تتنوع فى السينما طبقا لطبيعة الموضوع (تاريخي - اجتماعى - بوليسى - عاطفى) كما تتعدد الحبكات الفرعية إلى جانب الحبكة الرئيسية فى العمل الواحد. وإذا كانت هناك بعض الروايات التى تأخذ الطابع التسجيلى الوثائقى ويختفى فيها وجود الحبكة بشكلها المألوف ، فهناك أيضا بعض الأفلام الروائية التى تنتمى إلى السينما الخالصة، حيث ينعدم فيها وجود الحبكة ويتحقق الترابط من خلال الإحساس الجمالى أو الرؤيا البصرية. ولكن هذا لا ينفى أن الأغلب الأعم من الأفلام السينمائية - وخاصة التي تعتمد على نصوص روائية - ترتكز على الحبكة بشكل أساسى ، بل إنه بدونها لا يستقيم العمل. ولهذا فعندما يتم تحويل الرواية إلى سيناريو يكون هناك تركيز على الحبكة الرئيسية ويكتفى إلى جانبها بحبكة فرعية أو اثنتين على الأكثر. إن عملية القراءة وما تكفله من إمكانية استغراق كامل أو الرجوع مرة أخرى لبعض الصفحات للتذكر تتيح للروائى حرية أكبر فى أن يبنى نسيجا غنيا ومتشعبا متضمنا العديد من الحبكات بينما لا يتاح ذلك لكاتب السيناريو الذى عليه أن يقوم بتوصيل المعانى والإحساس الدرامى خلال لحظات علي الشاشة. وغالبا ما تلجأ السينما إلى الروايات المحدودة والمحكمة الحبكة. ولكن هذا لا يمنع أن تجذب الروايات الأخري أنظار السينما لما تتضمنه من مادة غزيرة وغنية تعطى لكاتب السيناريو الفرصة في تقديم موضوعات تتميز بالثراء، وعليه في هذه الحالة أن يحشد أدواته الدرامية لإعادة صياغة العمل.

الصراع :

إذا كان الصراع هو أساس الدراما، فإنه فى معظم الأحوال يكون عنصرا أساسيا فى جذب نظر السينما للرواية. وجود الصراع من بداية العمل وحتى نهايته وتصاعد تأججه هو الذى يكفل للعمل السينمائى القدرة على جذب انتباه المشاهد. وإذا كان يمكن للرواية أن تكتفى بوجود صراع نفسي داخل الشخصيات أو صراع فلسفى بين الأفكار إلا أن هذا يستحيل أن تحققه السينما بنفس الأسلوب. ويصبح على كاتب السنياريو فى هذه الحالة أن يبحث عن المعادل الموضوعى البصرى لهذا

الصراع. ويكون التعامل مع هذا النوع من الروايات محفوفا بالمخاطر عند تحويله إلى السينما. وربما يضطر كاتب السيناريو فى هذه الحالة إلى إضافة خط درامى من إبداعه الخاص أو إيجاد شخصيات إضافية ليست موجودة بالنص الأصلى، ولكن الأهم من كل هذا هو أن ينجح كاتب السنياريو فى التعبير عما يتضمنه هذا النوع من الروايات من أفكار وصراعات فلسفية ونفسية دون أن يتحول العمل إلي نص روائى مصور أو تجسيد ساذج ومباشر لأفكار مجردة. إن الروايات التى تفقد الصراع الذى يمكن ترجمته على الشاشة هى أصعب أنواع الروايات عند تحويلها إلى السينما. وهى فى الأغلب الأعم من أكثر الروايات التى تتعرض لتغييرات كبيرة عندما تقدم على الشاشة. ولا يستطيع أى كاتب سيناريو مهما كانت قدرته أن يقدمها بصورة قريبة من الأصل و إلا قدمها بشكل يسىء إلى الأصل وإلى لغة السينما معا.

الشخصيات :

يرى بعض النقاد أن الشخصية هى التى تصنع القصة. وأيا كان وجه الخلاف مع هذه المقولة ، وأيا كانت الأعمال التى تخرج عن هذه القاعدة إلا أنه ليس هناك مجال للشك فى أن الشخصيات عنصر أساسى دائم في الرواية. وكذلك الحال طبعا بالنسبة للسينما. وإذا كانت الرواية والسينما يسعيان إلى اكتمال الشخصية الرئيسية على وجه الخصوص بأن تشتمل على التكوين المادى والنفسي والاجتماعى، فإن الرواية تسلك لتحقيق هذا الهدف إلى السرد والحوار والوصف فى كثير من الأحيان وإلى المونولوج الداخلى أو الوصف النفسى للشخصية فى أحيان أخرى، أما فى السينما فيكون الاعتماد على شكل الممثل وتكوينه الجثمانى وأدائه الحركى والصوتى إلى جانب الحوار المكتوب له بالطبع بالإضافة إلى عوامل أخرى كثيرة مثل الإضاءة وحجم اللقطة وتكوين الكادر والديكور والإكسسوار. وعلى كاتب السيناريو أن يسعى إلى توظيف هذه الإمكانيات من خلال النص ، وإذا كانت الأدوات تختلف فى كلا الفنين إلا أن الهدف واحد وهو التعبير عن عمق الشخصية الإنسانية التي يقدمها العمل. والرواية وإن كانت تتيح للقارىء أن يرى الشخصية المكتوبة باللحم والدم في مخيلته، إلا أن السينما تقدم له الشخصية فى صورة وإن كانت تحرمه من متعة التخيل، إلا أنها تعوضه بما تتيحه له من إحساس متكامل بالشخصية بملابسها وإكسسوارها وأدائها.

عناصر خاصة بالرواية :

إذا كانت معظم الأدوات الدرامية التى تستخدمها الرواية توظفها السينما ، إلا أن لكل من الفنين أدواته التى يصعب على كاتب السيناريو أن يوفق بينها إن لم يكن على دراية بأصول كلا الفنين.

اللغة :

هى الأداة الأساسية للروائى والتى ينبغي عليه أن يكون متمكنا منها قادرا على التعبير عن أفكاره من خلالها ، ليس إلى هذا الحد فقط، بل إنها يجب أن تتفق مع طبيعة الموضوع ومضمونه، وتشكل عنصرا أساسيا فيه وجانبا جماليا إبداعيا ليس قائما بذاته وإنما ممتزجا مع العمل الفنى ككل. وإذا كانت اللغة عنصرا أساسيا فى نجاح الرواية ، فإنها العنصر الوحيد الذى يستحيل على كاتب السيناريو أن يستفيد منه بشكل مباشر ، وإنما عليه أن يوظف روحه على النص السينمائى - بمعني أنه إذا كانت لغة الرواية تعتمد على العبارات الرنانة والفخمة والجمل ذات الرنين فإنه علي كاتب السيناريو أن يعبر عن هذه الروح من خلال وصف المكان والحركة والملابس والاكسسوار والحوار. وبالطبع يجب أن يشاركه في هذا الإحساس كل العاملين فى الفيلم وبوجه خاص المخرج. وهكذا تشكل اللغة بمستوياتها المختلفة تحديا أمام كاتب السيناريو . أما إذا تناولنا الأساليب البلاغية فإن أسوأ ما يمكن أن يقع فيه كاتب السيناريو هو أن يحيل تلك الأساليب إلى صور مباشرة على الشاشة. وذلك لأن الأساليب البلاغية للسينما تختلف.

أما عن لغة الحوار المكتوبة للشخصيات فكثيرا ما يستفيد منها كاتب السيناريو مباشرة. وإن كان الروائى يشغله في الحوار دائما أن يكون حوارا دراميا ومعبرا عن الشخصية ومفيدا للمعمار الروائى ، فإن على كاتب السنياريو أن يكون دقيقا عند نقله لبعض جمل الحوار فى الرواية. هذا فضلا بالطبع عن أن الحوار فى الرواية يتضمن عادة تعبيرا عن أشياء لايراها القارىء بينما يراها المشاهد. وبالطبع إذا كان المشاهد يرى هذا الشىء يصبح لاداعى للإشارة إليه فى الحوار.

وجهة النظر :

تمتلك الرواية ولغة الكتابة سهولة اتخاذ الراوى وجهة النظر التى يختارها، فمن الممكن أن يكون أحد الشخصيات أو عدد من الشخصيات أو الراوى العارف بكل شىء وغيرها. وقد ظهرت بعض الأفلام السينمائية التى تروى من وجهة نظر أحد



«الحب تحت المطر» إخراج حسين كمال - ١٩٧٥

الشخصيات ولكنها فى الحقيقة أفلام نادرة. كما تعتمد بعض الأجزاء من الأفلام على وجهة نظر الشخصية خاصة مشاهد التخيل والتذكر. ولكن الفيلم على وجه العموم يتخذ وجهة النظر الموضوعية المتحررة من قيود الرؤية من وجهة نظر معينة. ويتيح هذا الأسلوب الفرصة لكاتب السيناريو فى أن يتنقل بين الشخصيات كما يشاء ، كما يتيح للمخرج اختيار زواياه بمنتهي التحرر. ولاشك فى أن هناك بعض الأفلام السينمائية التى اتخذت وجهة النظر الشخصية ، ولكنها تظل استثناء من القاعدة. ولاشك فى أن اختيار وجهة النظر يضفى على العمل الروائى مصداقية وينشىء علاقة حميمة بين القارىء والرواية ، كما يضيف إلى إحكام العمل ووحدته.

الخيال فى الرواية :

الرواية عمل خيالى بالدرجة الأولى.. والخيال فى الرواية ليس له حدود مادام يتسق مع منطق العمل ذاته. ويستطيع المؤلف أن يتخيل ما يشاء فى روايته دون قيد أو شرط.. بل إن قدرته على التحليق فى عالم الخيال هى التى تميزه والتى تضعه في مصاف الكتاب الكبار. ولاشك فى أن عنصر الخيال أساسى أيضا فى السينما . فعلى السينما إما أن تطلعنا على ما لا نراه فى الواقع أو أن تجعلنا نعيد رؤية ما

نراه بشكل فنى وإحساس جديد ومختلف. ولكن الفرق بين الخيال فى الرواية والخيال فى السينما هو أن خيال السينما له حدوده. وهي الحدود التي يمكن إنتاجياً وتقنياً وبشرياً تقديمها. إن كاتب السيناريو يجب أن يدرك ويعى جيدا إمكانيات السينما في التعبير عما يكتبه على الورق، وإلا أصبح بلا قيمة. وإن كانت الإمكانيات التكنولوجية الهائلة المتقدمة جدا للسينما، وخاصة الأمريكية تحقق تقدما سريعا إلا أنه يظل دائما للعقل البشرى قدراته اللامحدودة على التخيل وطموحاته التى لا تهدأ.
وجدير بالذكر أيضا أن كتاب السيناريو فى معظم بلاد العالم لايتاح لأفلامهم إمكانيات تكنولوجية وإنتاجية عالية مثلما يتوافر لأمثالهمَ فى أمريكا. إن كاتب السيناريو يضطر دائما للالتزام بالإمكانات المتاحة حتى ولو أدى هذا إلى افتقاد الكثير من الإبداع الخيالى فى النص الروائى. ليس إلى هذا الحد فقط ، بل يمكن أن تبدو بعض الأشياء الواقعية البسيطة التى يكتبها الروائى مثل معركة حربية عالية التكاليف ، أو انهيار مبنى، أو فيضان نهر... مشكلة بالنسبة إلى كاتب السيناريو إذا كانت الظروف الإنتاجية لا تسمح بتنفيذ هذه المشاهد.

عناصر خاصة بالسينما :

توفرت للسينما بوصفها الفن السابع الإفادة من معظم الفنون الأخرى الموسيقى ـ المسرح ـ الفن التشكيلى.. إلخ، ومع تطور الإمكانيات التقنية للآلات المستخدمة فى السينما(الكاميرا ـ الموفيولا ـ معامل الطبع والتحميض ـ المؤثرات الخاصة) تضاف إليها إمكانيات جديدة يوما بعد يوم. وإن كانت هناك بعض الإمكانيات الروائية التى لا تتاح للسينما ، فهناك إمكانيات كثيرة للسينما يستفيد منها كاتب السيناريو ويسعى لتوظيفها لخدمة دراما الفيلم الروائى. ومنها إمكانيات تتعلق بلغة الصورة وأخرى تتعلق بتوظيف الصوت. ومن الإمكانيات الخاصة بلغة الصورة ما يلى:

إمكانيات خاصة بلغة الصورة :

إذا كانت لغة الرواية الأدبية يستحيل نقلها كما هى إلى السينما فإن لغة الصورة السينمائية هى أيضا عنصر أساسى، وخاصة بالسينما . وقد سبق التحدث عن عناصر الصورة السينمائية إلا أن كل هذه العناصر يمكن أن نجدها فى صورة الوصف أو السرد فى الرواية ، ربما تأثرا بلغة السينما وربما تعبيرا عن إحساس الروائى الدقيق بتفاصيل المواقف الروائية. ولكن هناك بعض الأدوات التى تستخدمها السينما ويستحيل أن تستخدمها الرواية بنفس الأسلوب والتأثير.

أسلوب القطع :

ويقصد به أسلوب الانتقال من مشهد إلى مشهد ومن «لقطة إلى أخرى» وهو يتنوع من قطع حاد إلى سلس إلى مزج إلى إخفاء وظهور تدريجي. ويشكل أسلوب القطع أداة معبرة سينمائيا تحقق للعمل وحدة فى الشكل والبناء. كما يمكن من خلالها إضفاء لمحات جمالية ودرامية. وفى الحقيقة فإن أسلوب القطع يتيح لكاتب السيناريو التركيز على بعض المعانى، أو إضافة بعض المعانى ، أو الإشارة إلى المفارقة ، أو المقارنة بين شخصية وأخرى ، أو حدث وآخر من خلال التتابع العام للعمل.

الخدع والحيل السينمائية :

تتقدم الخدع والحيل بشكل مطرد فى السينما. وإذا كان خيال الروائى يتيح له ماليس متاحا لكاتب السيناريو، فإن إمكانات الخدع والحيل تتيح للأخير أن يضيف للعمل من خلال مايراه ممكنا تنفيذه وما يضيف ثراء للعمل الفنى، وأن يكون فى إطار الرؤية الدرامية الكلية للعمل. وإذا كان على كاتب الرواية أن يشغل ذهنه وطاقته الإبداعية فى البحث عن أفكار خيالية، فإن كاتب السيناريو يستطيع أن يلم بشكل سهل وسريع بالإمكانات المتاحة فى مجال الخدع والحيل.

لغة الصورة :

لاشك فى أن السينما لغة بصرية بالدرجة الأولى يصاحبها التوظيف الخلاق لشريط الصوت الذى يساهم بشكل فعال فى خدمة دراما السينما ويتيح لها إمكانات ليست متاحة إطلاقا للرواية. وإذا كانت لغة الرواية يمكن أن تتضمن إلى جانب الحوار وصفا لبعض المؤثرات الصوتية مثل (زقزقة العصافير، صوت ارتطام الأشياء، هبوب الرياح ، الأصوات الصادرة من الراديو والكاسيت) إلا أنها لا تتضمن ـ بأى حال ـ العناصر التالية:

الموسيقى التصويرية :

وهى تستخدم كخلفية للأحداث أو للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية ، أو لتهيئة المشاهد لبعض المواقف الدرامية، أو للتركيز على معنى معين. وقد كانت ولازالت الموسيقى التصويرية عنصرا هاما فى نجاح العديد من الأفلام السينمائية. وإذا كان هذا العنصر لا يتضمنه السيناريو، إلا أن واضع الموسيقى التصويرية يستلهم موسيقاه عادة من خلال قراءته للسيناريو، كما أن المخرج والقائم بعمل



«اللص والكلاب» إخراج كمال الشيخ – ١٩٦٢

المكساج يتم اختيارهم لأماكن ومساحات الموسيقى التصويرية بناء على المشاهد التي يتم تصويرها طبقا للسيناريو.

المكساج :

إن عملية المكساج، أى مزج الأصوات، هى إحدى المراحل الهامة فى العمل السينمائى، وإن كانت تأتى فى آخره إلا أنها هى التى تضفى عليه الروح والحياة وتكسبه مذاقه الخاص، إذا نجحت فى التضافر مع الصورة بشكل بديع. ويشير كاتب السيناريو فى النص دائما إلى ما تحتويه الصورة من أصوات إلى جانب الحوار. ولكن فى الحقيقة فإن الإحساس بامتزاج العناصر الصوتية بدقة لا يتحقق إلا أثناء عملية المكساج. وربما يختلف إحساس كاتب السيناريو نفسه إذا جلس فى حجرة المكساج لمشاهدة المادة المصورة ويعيد رؤيته للأصوات المحددة على الورق فيما تصور أنه سيكون مؤثراً جماليا ودراميا. إن التحكم فى عملية المكساج يتيح للعمل السينمائى فرصة لا تتاح مطلقا بالنسبة إلى النص المكتوب. وهى إمكانيات أدركت السينما ـ منذ بداياتها ـ ضرورة توظيفها، وكما أتيح للغة الصورة أن تستفيد من إمكانيات التكنولوجيا أتيح أيضا للغة الصوت نفس الاستفادة بإضافة مؤثرات

سمعية وبصرية وإمكانيات صوتية تتطور يوما بعد يوم.

وهكذا يتضح لنا مما سبق أن عملية تحويل النصوص الروائية إلى أفلام هى عملية تتطلب جهداً كبيراً وأن الالتزام بالنص الروائى الأصلى لا يعنى بالضرورة التعبير بشكل جيد عن الرواية. ويضاف إلى كل ما سبق أن لكل تجربة فنية خصوصيتها ومشكلاتها. وأن كل عمل روائى يتم تحويله إلى السينما يشكل تحديا جديدا، كما أن لكل كاتب سيناريو أسلوبه وشخصيته في معالجة العمل الفني وهو ما ينعكس على السيناريو . وهذا ما سوف نتعرض له فى الفصل التالى فى سياق تناولنا لروايات نجيب محفوظ فى السينما - بوجه عام - والأعمال المختارة - بوجه خاص - وقبل نهاية حديثنا فى هذه القضية نرى ضرورة لأن نتحدث عن السينما المصرية وتناولها للروايات المحلية وكذلك عن المشكلات التى تواجه كتاب السيناريو فى مصر حيث نلقى الضوء على بعض الظروف والملابسات المحيطة بالفيلم المصرى ، وذلك ليس بهدف التماس العذر لبعض هذه الأعمال ، ولا بغرض إلقاء الضوء على المزايا المتاحة لها وإنما بهدف المساهمة فى تكوين رؤية شاملة للواقع السينمائى المصرى .

نظرة عامة على السينما المصرية

الإنتاج :

باستثناء الفترة التى أنتجت فيها الدولة أفلاما (القطاع العام) لم توجد فى مصر مؤسسات سينمائية بالمعنى الشائع فى أمريكا وأوروبا والبلاد صاحبة الأسواق السينمائية الكبيرة.

وظل الإنتاج فى مصر مغامرة يقوم بها بعض الأفراد أو شركات الإنتاج الصغيرة. وربما تكون شركة مصر للتمثيل والسينما التى بدأت إنتاجها السينمائى فى الثلاثينيات استثناء من هذه القاعدة، أما شركات الإنتاج المعروفة الأخرى فإنها كانت تعمل بشكل غير منتظم ولا تمتلك بعضها أدوات الإنتاج، بل تستأجرها.

وإذا كان انخفاض التكاليف الإنتاجية فى الأربعينيات والخمسينيات قد أتاح تقديم أفلام كبيرة إنتاجيا نسبيا إلا أن الظروف فى الوقت الحالى تختلف تماما. وقد سبق أن ذكرنا أن العمل فى ظروف إنتاجية صعبة ووفق ميزانية ضئيلة يحد من خيال الكاتب كثيرا. ولكن هذا لا يمنع أن هناك أفلاما تتاح لها ظروف إنتاجية جيدة نسبيا إذا توافر التمويل اللازم أو النجم صاحب الشعبية الكبيرة.

التوزيع :

ربما تبدو مفارقة غريبة أن يكون للفيلم المصرى سوق كبير، بينما لا يتوافر له عادة ميزانية كبيرة. وربما يرجع هذا إلى عدم قدرة المنتج المصرى على حماية مصنفه الفنى من السرقة مما يضطره للبيع بأرخص الأسعار. وعموما فقد بدأت فى الآونة الأخيرة محاولات حكومية لحماية الفيلم المصرى ومساندة المنتج من كافة الوجوه. ولكن مشكلة التوزيع كانت، وستظل عبئا على كاتب السيناريو . إنه يعى جيدا أنه يخاطب جمهوراً كبيراً يقرب من المائتى مليون عربى تختلف بشكل نسبى عاداته ولهجاته وطباعه، وتعد السينما المصرية من أهم الأدوات الحديثة في تجميعه وتوحيده. إن المشاهد العربى من المحيط إلى الخليج لا يشاهد إلا الفيلم المصرى مع

نماذج قليلة من السينما العربية ، وعلى كاتب السيناريو أن يسعى لإرضاء هذا الجمهور بدءا من اختيار موضوعه وحتى أدق التفاصيل. هذا فضلا عن أن لكل بلد عربى محاذيره الرقابية التى على كاتب السيناريو أن يتجنبها خوفا من امتناع الموزعين عن شراء الفيلم، أو تعرض بعض المشاهد للحذف. وجدير بالإشارة هنا إلى أن فيلم «شهد الملكة» المأخوذ عن أحد أعمال نجيب محفوظ قد تم عرضه دون الإشارة إلى اسم نجيب محفوظ فى الأفيشات أو التترات أو ملصقات الدعاية ، وذلك لأن أعماله كانت ممنوعة لأسباب سياسية فى بعض الدول العربية.

الرقابة على السينما :

وإذا كانت أفلام السينما المصرية تواجه محاذير رقابية من النظم الحاكمة لبعض الدول العربية ، فإن للرقابة فى مصر محاذيرها أيضا. وتختلف تلك المحاذير من فترة زمنية إلى أخرى ومن ظروف اجتماعية وسياسية إلى أخرى بل ومن شخص مدير عام رقابة إلى آخر، ولكن لاشك في أن أهم المحاذير هى السياسية والدينية والأخلاقية أو الأمنية.

وإذا كان هامش الحرية يتسع كثيرا فى الوقت الحالى بالنسبة للأعمال السينمائية حيث إن هناك مرونة فى التعامل خاصة مع الأعمال المتميزة فنيا ، ومنها طبعا التى تعتمد على نصوص روائية لكتابنا الكبار مما يتيح للكاتب فرصة أكبر وتحررا من مقص الرقيب. إلا أنه ـ وكما هو الحال في معظم أنحاء العالم ـ فإن الحرية المتاحة للكتاب المطبوع أكبر بكثير من الحرية المتاحة للفيلم السينمائى، وذلك لخطورة تأثيره واتساع مجال جمهوره.

الجمهور :

يختلف أيضا مستوى الجمهور فى مصر من فترة إلى أخرى. وإذا كان من الشائع أن جمهور السينما فى الستينيات وما قبلها كان معظمه من الطبقة المتوسطة والأعلى منها ويضم نسبة كبيرة من المتعلمين، إلا أن جمهور السينما فى السنوات الأخيرة أصبح معظمه من الشباب والحرفيين والطبقات الأدنى. يضاف إلى هذا أن كاتب السيناريو يوجه خطابه السينمائى إلى جمهور يمتد من المحيط إلي الخليج. وتعد مشكلة الجمهور على العكس من مشكلة الرقابة ،لأنها تزداد صعوبة من جيل إلى آخر. وإذا كان جمهور السينما فى الماضى لا يختلف كثيرا عن جمهور الرواية، إلا أن الوضع حاليا أصبح يختلف تماما وفارق المستوى الثقافى والتعليمى أصبح كبيرا.

ويجب أن نوضح أن المقصود بجمهور السينما هو الجمهور الذى يذهب إلى دور العرض ويشارك بشكل مباشر فى تمويل السينما، وليس جمهور الفيديو والتليفزيون.

«خـــان الخليلـــى»

الرواية - والفيلم

رواية خـان الخليلى تمثل العـمل السـابع فى إنتـاج نجـيب مـحـفـوظ الروائى والقصصى، إلا أنها الرواية الثانية له بعد القاهرة الجديدة التي يتحدث فيها عن فترة معاصرة لتاريخ الكتابة - وأحداث الرواية تدور سنة ١٩٤١ بينما صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٤٦- وهـى المحاولة الثانيـة أيضـا له فى عـرض صورة لواقع الحيـاة المصرية السياسية والاجتماعية ، ولكنها المحاولة الأولى في تقديم طرح فلسفى لفكرة الحياة والموت والتى نجدها كثيرا فى أعماله التالية.

وتبدأ أحداث الرواية بانتقال أحمد عاكف الموظف البسيط المتقدم فى العمر مع أمه وأبيه إلى حى خان الخليلى هربا من غارات الألمان فى الحرب العالمية التي تأثر بها حـيهم القديم السكاكينى، أملا فى أن الغارات لن تهاجم منطقة خان الخليلى المجاورة لقبر الحسين والمليئـة بالمساجد. ويخفق قلب أحمد عاكف بحب جارتهم الجديدة نوال، وتداعبه أحلام الزواج بها رغم فارق السن خاصة وهو يلاحظ منها علامات القبول دون أن يصارحها لخجله الشديد وفقدانه الثقة فى ذاته وانغلاقه على نفسه فى القراءة التى تعوضه عن عدم مواصلة التعليم. ولكن رشدى شقيقه الوحيد والأصغر يأتى ليقيم معهم بعد انتقاله في العمل من جنوب مصر إلى القاهرة. وتقع الفتاة في حب رشدى إعجابا بوسامته وشبابه وشجاعته . ويتخلى أحمد عن حبيبته مرغما. ولكن الشقيق الذى اعتاد السهر ولعب القمار والمغامرات والشراب يصاب بأزمة ربوية وهى التى كان يصعب علاجها فى ذلك الحين .. وتتدهور حالته الصحية حتى يموت. وتتشاءم الأسرة من السكن وتنتقل مرة أخرى إلى مكان آخر.

ويحرص محفوظ فى أول جملة بالرواية أن يحدد الشهر والساعة والتاريخ

«انتصفت الساعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر سنة ١٩٤١» (نص الرواية ـ ص ٥) .وإذا كانت روايات محفوظ أعمالاً أدبية بحتة إلا أنها أصبحت مرجعاً تاريخياً هاما فى حياة المواطن العادى المصرى يطل من خلالها على ماضيه القديم والحديث ويتشكل وعيه به من خلالها، سواء عن طريق القراءة أو مشاهدة الأفلام. ونستطيع أن نستشعر من خلال هذه الرواية شخصية وإحساس الرجل العادى بالأحياء الشعبية تجاه الأحداث السياسية من خلال حوار أحمد عاكف مع أصدقاء المقهى، كما نرصد سلوكيات الأفراد الاجتماعية وعلاقاتهم وملابسهم ومساكنهم بدقة. ولا يكتفى محفوظ بكل هذا ، فيتوغل داخل نفوسهم ويصف لنا ما يدور فى ضمائرهم «وكان عاكف أفندى كابنه ـ طويلا نحيفا ذا لحية كثيفة بيضاء وقد وضع على عينيه عوينات غليظة بعثت فى نظرته الذابلة بريقا خداعا ، وقد حدج ابنه بحذر وريبة وتوثب لرد العدوان إذا حدث الرجل نفسه بالتهكم بسبب النقل إلى بيت جديد».. وتكمن أهمية الرصد التاريخى فى هذه الرواية فى أنها تعكس حالة شعب يعانى من ويلات حرب هو ليس أحد أطرافها، ولكن اختلاف وجهات النظر بين أفراد الشعب تدور حول الاحتمالات الممكنة لنتيجة هذه المعركة ، هل ستكون نتيجتها الخلاص من الاحتلال الإنجليزى؟ هل سنعيش واقعا أفضل فى ظل انتصارات الألمان؟ ولكن الكل ليس أمامه سوى الانتظار.. وتحت وطأة هذا الإحساس الثقيل والممل والمخيف ينبعث إحساسه بالسخرية من كل شيء يعبر عنه المعلم نونو الخطاط صاحب الدكان المجاور (ملعون أبو الدنيا) والذى يكرر هذه العبارة كثيرا والتى تعتبر ـ رغم بساطتها ـ مفتاحا للرواية ، وإن كان لا يجب أن نغالى فنعتبرها تعبيرا عن فلسفتها ولكنها جزء من سياق عام ووجهات نظر متعارضة.

وتطرح الرواية بعض التأملات الفلسفية لصاحبها ، وإن كانت ليست بقوة الطرح فى رواياته اللاحقة، ولكن يحسب له فى هذا العمل ـ كأول تجربة له فى هذا المجال ـ البعد عن المباشرة في الطرح ومزج الجانب الفلسفى مع صميم الأحداث والبناء دون إقحام أو افتعال. وتبدأ الرواية بهروب الأسرة من الموت من غارات الألمان وتنتهى بانتقالها مرة أخرى، بعد أن فقدت أعز ما تملك ـ ابنها الشاب ـ ليس من أثر الغارات ولكن للإصابة بمرض لعين.

يقترب أحمد عاكف فى السكن من منطقة لها طابع دينى ويكتنفها جو روحانى. ولكنه يستمع لأول مرة إلى مذاهب ذات طابع مادى ووجودى. يقترب أيضا من

المغيبين عن الوعى فى عالم المخدرات والسهرات الماجنة فى شقة عباس شفة وزوجته. يقترب من كل هذا مجرد اقتراب دون أن يتوغل مثل شخص يقف على شاطيء النهر ينظر إليه دون أن تطأه قدماه.

رؤية ساخرة للحياة التى تفقد الشاب اليافع وتحتفظ بالعجوز والكهل، تعطى لأحمد جرعة من الأمل في الزواج والمستقبل ثم تهدى حبيبته إلى أعز شخص لديه، بناء يعتمد على المفارقة ويتسق مع الفلسفة الساخرة. ويوظف الكاتب مختلف أدواته لخدمة الطرح الفلسفى أو التساؤل الإنسانى، إذا شئنا الدقة بمنطق وموضوعية. فالطريق الذى تسلكه نوال يوميا إلى المدرسة مثلا طريق المقابر حيث يوصلها حبيبها رشدى عاكف ومع تعارض طبيعة هذا الجو مع طبيعة العلاقة العاطفية بينهما وارتباطها بالحياة يمهد الكاتب للنهاية المأساوية للعلاقة ولا ينسى محفوظ أن يخبرنا بأسباب موضوعية لأن تسلك البطلة هذا الطريق وهو فقر والدها وعدم قدرته على إعطائها مصروفا للمواصلات، لهذا عليها أن تختار طريقا مختصرا لمشوارها اليومى.

كما يحرص كاتبنا فى هذه الرواية ـ كما هو الحال في معظم أعماله ـ تقديم وصف دقيق لشخصياته وخاصة الرئيسية . بحيث يمكننا أن نتعرف على تاريخ حياة الشخصية منذ مولدها، بل وحتى أصولها. وهو فى هذه الرواية يخصص مساحة كبيرة لشخصية أحمد عاكف ولا يكتفى بتقديم فصل كامل عنها ـ الفصل الثانى ـ بل يعود من آن لآخر ـ ووفقا للأحداث ـ بعرض مشاهد من حياته فى طفولته وصباه وشبابه . وفى الحقيقة فإن البعد النفسى فى هذه الرواية يعد عنصرا أساسيا لفهم أبعاد الشخصية وتقبل أفعالها وردود أفعالها. فالبناء النفسى لشخصية أحمد عاكف يمتزج فيه الشعور بالحقد على الآخرين مع الظروف لعدم إكمال تعليمه مع حبه الشديد لأخيه الأصغر الذى يرى فيه تحقيقا لطموحاته وإنجاز حياته. يختلط الشعور عنده بكراهية المرأة نتيجة لتجاربه المحدودة الفاشلة مع رغبته الشديدة فى أن يصبح له بيت وزوجة. وتتبدل أحاسيسه تجاه شقيقه فجأة من حب كبير إلى شعور بالغيرة والكراهية عندما يرتبط بحبيبته إلى شعور بالندم والحسرة والأسى وتأنيب الذات على مشاعره الكريهة تجاه شقيقه الذى لم يكن يعلم شيئا عن مشاعره تجاه حبيبته.

أما شخصية نوال فهى تجسيد بالغ التعبير عن فتيات ذلك الجيل بتكوينها النفسي وطموحاتها ومشاعرها العاطفية، قدست الزواج قبل أهليتها له بدهر طويل

وأحبت الرجل وهو أمل مجهول وعاطفة غامضة فكانت ثمرة ناضجة دانية القطوف ترصد من يجنيها (نفس المصدر - ص ١٠٢) ويستعرض كاتبنا التاريخ العاطفى لهذه الشخصية بدقة أيضا ويعود بنا إلى الوراء مع مشاعرها تجاه أول رجل - من غير محارمها - يتصل بها عن كثب. ولهذا نستطيع أن نتفهم أفعالها وردود أفعالها، إنها ابنة واقع وظروف كانت منتهى آمال الفتاة فيه هو الزواج - تعدها الأم لهذا الهدف منذ صباها. التعليم بالنسبة لها شيء ثانوى ولكن يمكنها أن تتفوق فيه لضيق عالمها ومحدوديته، إن مشاعرها تنمو وتنضج عبر أحداث الرواية. فالنظرات العابرة المتبادلة بينها وبين أحمد عاكف تتحول إلى إعجاب متبادل وشعور من جانبها بمشروع زواج مقبل. ولكن ظهور رشدى لا يجعل هناك مجالا للاختيار. فشبابه ووسامته وخفة ظله وجرأته يجعلونه فتى الأحلام بكل المقاييس، وتتولد مشاعر الحب داخلها وتصل إلى أقصى اكتمالها عندما تطيح بتعليمات الأب وتقاليد المجتمع ، بل وتنتصر على الخوف الإنسانى من الإصابة بالعدوى وتنطلق إلى الحبيب لتراه على فراش المرض.أما التكوين النفسى لشخصية رشدى فنتعرف عليه منذ طفولته وتعلقه بشقيقه الأكبر الذى يمثل الأخ والأب والكفيل فى حالة الغياب المعنوى للأب الذى أحيل إلى المعاش مبكرا وعاش بقية حياته شبه معتكف. ولكنه - ورغم احترام رشدى الشديد لشقيقه الأكبر - لم يأخذه مثلا أعلى. وتتشكل العلاقة بينهما على النحو التالى: يندر أن يستثير إنسان من العواطف المتباينة ما استثاره رشدى عاكف فى صدر أخيه الأكبر من علل السخط ودواعى الحب. فإنه طالما استوجب سخطه منذ أجبره واجب كفالته على التضحية بمستقبله (وعبقريته) ثم أسخطه فى فتوته بتكالبه على الشهوات وإقامته على الملذات وإعراضه عن النصح ولكنه - من ناحية أخرى - أحبه أكثر من أى شيء فى الدنيا . كان الشاب ذا شخصية خليقة بأن تحب كان خفيفا لطيفا مرحا». (نفس المصدر - ص ١٠٢).

وتتبدل الحالة النفسية لرشدى أيضا عبر أحداث الرواية حيث يواجه مواقف درامية مؤثرة. فيخفق قلبه بالحب الصادق، ربما لأول مرة وتتولد لديه الرغبة فى تعديل مسار حياته. ولكن القدر يضعه في مواجهة مرض لعين فيحاول الاحتشاد لمقاومته ولكن نفسه الضعيفة تجاه السهر والمجون تضعف من مقاومته . ويعود ليتشبث من جديد بالحياة من أجل حبيبته ولكنها تختفى من حياته لتلقى إليه بصدمة جديدة وتضيف إلى الشاب الذى كان مرحاً مزيداً من الكآبة.

هذا الجو النفسى المشحون والعلاقات الإنسانية المركبة هي جزء لا يتجزأ من الرواية . تضيف إلى الأبعاد الأخرى وتستفيد منها.

نظرة عامة للفيلم :

تم إنتاج الفيلم وعرضه خلال عام ١٩٦٦ فى خلال فترة إنتاج القطاع العام وهو من إنتاج المؤسسة المصرية العامة للسينما التى كان يعمل نجيب محفوظ رئيسا لها في تلك الفترة، كما كان رئيساً للجنة المهرجانات التى قررت سفر الفيلم إلى مهرجان موسكو ممثلا للسينما المصرية. ولاشك فى أن طبيعة موضوع الرواية كان يصعب إنتاجه لتعارضه مع ظروف موجة الأفلام التجارية السائدة في تلك الفترة التى كانت تعتمد على أفلام العنف والقصص العاطفية. بينما تغلف الفيلم روح من الحزن كما ينتهى نهاية مأساوية بعد صراع طويل مع المرض، يعانيه رشدى عاكف ويشاركه في معاناته باقى أبطال العمل خوفاً وإشفاقاً عليه. وكانت الرواية قبل أن تأخذ طريقها إلى السينما قد سبق وأن تحولت إلى مسرحية حققت نجاحا محدودا . وكما سبق أن ذكرنا فإن الرواية سبقت الفيلم بنحو ربع قرن ، لهذا فإن ما تتناوله من أحداث أصبح، بالنسبة للمشاهد ماضيا بعيداً خاصة وهى تدور فى فترة الحرب العالمية الثانية التى توالت بعدها أحداث هامة ومؤثرة في حياة الوطن مثل حرب ١٩٤٨ وقيام ثورة ١٩٥٢ وحرب ١٩٥٦، لكل هذه الأسباب نستطيع أن نقول: إنه لولا القطاع العام لأصبح من الصعب جدا إنتاج هذه الرواية فى السينما.

أخرج الفيلم عاطف سالم وكان من ألمع المخرجين وكتب السيناريو محمد مصطفى سامي وكانت له خبرة طويلة في هذا المجال، والمونتير سعيد الشيخ كان ولايزال واحدا من أهم فنانى المونتاج، وكذلك مدير التصوير عبد العزيز فهمى وقام الفنان عماد حمدى بإدارة الإنتاج إلى جانب قيامه ببطولة الفيلم فى دور أحمد عاكف ومعه الفنانة المتألقة فى تلك الفترة سميرة أحمد والفنان النجم الشاب في ذلك الحين حسن يوسف فى دور رشدى، إلى جانب مجموعة كبيرة من الممثلين الكبار المتميزين مثل تحية كاريوكا وتوفيق الدقن ومحمد رضا وغيرهم.

ومن أهم القضايا التى أثيرت حول الفيلم موضوع اشتراكه في مهرجان موسكو، فقد تسبب عدم حصول الفيلم على أية جوائز إلى جانب ما نشر - عن استياء جمهور المهرجانات فى حالة من عدم الرضا عن الفيلم بوجه عام. بينما يدافع نجيب محفوظ: «إننى لم أحضر اجتماعات اللجنة الخاصة باختيار الأفلام ، بل

واعترضت على إرساله إلى موسكو.. ولو سئلت أى الأفلام يجب إرسالها لاخترت «السمان والخريف» وذلك لأنها قصة تقدمية ومناسبة لمهرجان موسكو أكثر من خان الخليلى، بل وأحب أن أؤكد أننى عارضت أصلا فى إرسال أى فيلم من أفلامى إلى المهرجان».

الفيلم والرواية :

تتكون الرواية من ٥١ فصلا فى ٢٥٨ صفحة من القطع المتوسط بينما يتكون الفيلم من ١٢١ منظرا تستغرق مدة العرض نحو ١٠٠ دقيقة. ويمكن تقسيم البناء الدرامى للرواية إلى أربعة فصول. الأول عن انتقال الأسرة إلى خان الخليلى ونمو مشاعر أحمد تجاه نوال. والثانى عن قدوم رشدى وقصة حبه مع نوال، والثالث عن إصابة رشدى بمرض السل ووفاته، والأخير عن حال الأسرة بعد وفاة رشدى والانتقال إلى سكن جديد. وقد التزم السيناريو بفصول الرواية الثلاثة الأولى ولكنه حذف الفصل الرابع واستعاض عنه بمشهد سريع للأسرة وهى تنتقل بأثاثها، ومشهد آخر لنوال وهى تسير وحيدة فى طريق المدرسة.

وقد اعتمدت الرواية كثيرا على أسلوب العودة للماضى للتعريف بالشخصيات وكذلك بحال الأسرة قبل الانتقال إلى السكن الجديد. بينما اعتمد السيناريو فى بنائه على تدفق الحدث ولم يلجأ إلى العودة للماضى إلا فى المشهد الذى يسبق قرار نوال بالذهاب إلى رشدى على فراش المرض، مخالفة لتعليمات والدها بحيث ينقسم الكادر إلى نصفين. نرى نوال في الحاضر بينما تتابع أمام أعينها ذكرياتها مع رشدى فى الماضى. وذلك كترجمة أمينة صادقة لنص الرواية، «مرت حياتها مع رشدى أمام ناظريها فى مثل لمح البصر، فأيقنت أنها فتاة تعيسة الحظ».. وإن كانت هذه اللحظة تأتى فى الرواية مباشرة بعد أن يطلب منها والداها ألا تذهب لزيارة رشدى ، إلا أنها فى سياق الفيلم أكثر تأثيرا، حيث تجعل المشاهد أكثر استعدادا لتقبل قرارها الثورى بالذهاب إلى رشدى فى المشهد التالى ضاربة بوصية أبيها عرض الحائط.

كذلك كان من الطبيعى أن يهمل الفيلم فصولاً بأكملها من الرواية مخصصة للحديث عن خلفيات الشخصيات. فالأجزاء ١، ٢، ٣ خصصت بكاملها لتقديم أحمد والأب والأم، دون أن تحتوى على أى حدث أو موقف يمكن ترجمته حركيا أو بصريا. وتبدو هذه الأجزاء ـ حتى فى بناء الرواية أقرب إلى استكشات للشخصيات منها ـ جزءا فى البناء الروائى. وهو أسلوب كان يعتمد عليه محفوظ فى رواياته الأولى.

وقد سعى السيناريو إلى تعويض مشاهد العودة إلى الماضي، وكذلك الأجزاء الخاصة بوصف الشخصيات إلى الاعتماد على الأفعال للشخصيات وردودها فى مشاهد سينمائية. وإن كان قد نجح فى ذلك مع معظم الشخصيات إلا أنه - لاشك - لم يستطع أن يقدم لنا الصورة الحية المتكاملة لشخصية أحمد عاكف بالتحديد كما قدمتها الرواية، وسوف نتعرض لهذا الجانب في سياق آخر.. وإذا كانت الرواية قد اعتمدت فى بنائها على إطار زمانى محدد يبدأ منذ وصول الأسرة إلى السكن الجديد وينتهى بانتقالها إلى مسكن آخر ، فإن الفيلم قد بدأ من نقطة سابقة حيث بدأ بغارة وتوجه الجميع إلى المخبأ ، ثم مشهد غزل متبادل بين رشدى وامرأة لعوب، ننتقل بعد ذلك لنراه فى حجرة نومها. وربما لجأ السيناريو إلى هذه الحيلة لأسباب تجارية أو رغبة لجذب المشاهد ، ولكن على أية حال فإن اختيار لحظة البداية والنهاية فى الرواية كان أفضل فى المنظور الدرامى ،لأنه حقق وحدة عضوية للعمل.

ومن حيث التفاصيل سنلاحظ أن سيناريو خان الخليلى فيه حرص على تقديم أكبر قدر ممكن من تفاصيل الرواية ، وإن اضطر الكاتب إلى إعادة صياغتها بشكل ملائم للسينما مثل مشهد مغازلة رشدى لنوال لأول مرة على السطوح. حيث أضاف السيناريو حركة التقاط رشدى للحمامة التى طارت من نوال وشقيقتها ، كما أضاف وجود الشقيق ثم خروجه ليضيف إيقاعاً حركياً للمشهد ، كما اعتمد فى المشهد ذاته على اختزال الحوار ومناسبته للعامية المصرية. كما إضطر أحيانا إلى تغيير موقع الحدث فى الفيلم تبعا لضرورات درامية. مثل تقديم لقائه بالمعلم نونو مع بداية دخوله إلى الحى وهو يسأل عن العنوان. وهى حيلة جيدة من السيناريو ليقدم الشخصية مبكراً وليمهد بسرعة إلى إمكانية حدوث صداقة بين أحمد ونونو.

وهو فى الحقيقة قد نجح - إلى حد كبير - فى اختيار المواقف التى قدم فيها شخصياته الرئيسية لأول مرة غير ملتزم بالطريقة التى قدمت بها فى الرواية ، فنحن نرى نوال لأول مرة عندما تقع عينا أحمد عليها من النافذة ، بينما يلتقى بها لأول مرة فى الرواية على سلم العمارة وهو ما تأجل فى الفيلم إلى وقت لاحق. وقد أتاح المشهد السينمائى فرصة أكبر لرصد لقطات سريعة للتطلع والإعجاب ، كما جعلها جزءا لا يتجزأ من مشاهد الحى الجديد ، فضلا عن أن هذا التقديم يضع العلاقة فى إطار أكثر رومانسية ، كما يعبر عن بعد المسافة بين البطلين من خلال تبادل النظرات عبر الشباك عن سلوك أحمد الشخصى وصعوبة تواصله مع الجنس الآخر.

ومن المشاهد التى نقلها السيناريو عن الرواية نقلاً حرفياً مشهد خروج نوال من المخبأ بعد انتهاء الغارة متوجهة إلى بيتها ويخرج فى أثرها مباشرة أحمد ، حيث تلتفت إلى الخلف من آن لآخر ويتبادلان النظرات دون أى حوار. ولاشك فى أنه مشهد روائى وسينمائى فى نفس الوقت.

بينما نجد مشاهد ومواقف ابتدعها كاتب السيناريو، من أهمها وأفضلها سينمائيا مشهد خروج أحمد من المخبأ بعد غارة أخرى، وبعد علمه بعلاقة رشدى ونوال. فيمزق الخطاب الذى كان قد كتبه ليرسله إليها معبرا عن حبه ، وتتطاير أوراق الخطاب فى الهواء وتتساقط على الأرض ليدوس عليها رشدى ونوال بعد خروجهما من المخبأ بعد أحمد.

كما يضيف السيناريو الصيغة الرسمية لعلاقة رشدى ونوال، حيث تعلن خطبتهما، وهذا بالتأكيد يضيف إلى عمق العلاقة وتقبل المشاهد المصرى لها بديلا عن أحداث الرواية التى تكتفى بتوطيد علاقة رشدى بأسرة نوال باعتباره يعطيها - مع أخيها - دروسا خصوصية مجانية كجار وصديق للعائلة.

كما تجنب السيناريو بعض تفاصيل الرواية مثل الحلم الذى رأى فيه أحمد أخاه رشدى وهو ينتفخ حتى يصير مثل البالون الضخم ثم يضربه بريشة فيخرج منه الدخان وينكمش ويتضاءل . ويتسق هذا الحذف مع أسلوب السرد الدرامي المتتابع الذى اتبعه الفيلم . وربما تجدر الإشارة هنا إلى خطأ غريب فى الفيلم ، وهو أننا نرى فى أحد المشاهد أحمد يجلس مع أصدقاء المقهى ويتحدث معهم كمن يعرفهم، ثم يأتى بعد ذلك مشهد آخر له والمعلم نونو يقدمه لهم ويعرفهم به. وأعتقد أن هذا الخطأ نتج عن ضرورة فنية فى أثناء إجراء عملية المونتاج.

ويتمثل الصراع فى الرواية على ثلاثة مستويات أساسية على النحو التالى:

الصراع بين أحمد عاكف وذاته :

تقدم الرواية شخصية أحمد عاكف باستفاضة وتنجح فى أن تعكس التناقض فى داخله وتردده الدائم بين الفعل واللافعل. والفعل الأساسى الذي يفشل أحمد فى تحقيقه طوال الرواية هو مصارحة نوال بحبه. وإن كان الفيلم لم يقدم لنا هذا الصراع بنفس الاستفاضة التى قدمته بها الرواية ، إلا أنه نجح إلى حد كبير فى التعبير عنها من خلال أداء الممثل وردود أفعاله تجاه نظرات نوال وإيقاعه البطىء فى الحركة، وتأخره الشديد فى كتابة الخطاب إليها . ويعبر الفيلم عن نتيجة هذا

الصراع بمشهد بارع وهو مشهد تمزيق الخطاب وتساقطه على أرض الشارع ، ورشدى ونوال يسيران على الأوراق الممزقة.

الصراع بين رشدى والمرض :

وفى الحقيقة فإن هذا الصراع يشترك فيه الجميع مع رشدى ـ كطرف واحد ـ فأحمد يسعى جاهدا رغم توبيخه لأخيه للحفاظ على صحته، ثم مراقبته، ثم الإلحاح عليه وإجباره على الذهاب إلى المستشفى. وعلى الرغم مما يمكن أن يعكسه هذا الصراع من حالة كآبة وملل على الشاشة إلا أن المخرج لم يتوان فى تقديمه بصورة مؤثرة، وإن كان بإيقاع أسرع نسبيا من الرواية وربما لما يفرضه هذا الصراع من جو حزين، سعى كاتب السيناريو إلى تخفيف الحوار وسرعة إيقاع المشهد والاهتمام فى الأجزاء الأولى بالمشاهد التى تخلق حالة من السرور دون مبالغة مثل المشاهد التى دارت فى شقة عباس شفة ومشاهد الغزل بين رشدى ونوال.

الصراع بين الإنسان والموت :

بوعى تام بروح الرواية تجنب كاتب السيناريو أية إشارات مباشرة إلى هذا الصراع واكتفى بإشارات سريعة فى الحوار مشتقة من الرواية مثل اعتراض أحمد على جدوى الانتقال من السكاكينى إلى خان الخليلى وهل سيحميهم من الموت؟. ومثل المشهد البليغ للأسرة وهى تنتقل بعزالها مرة أخرى في نهاية الفيلم.. ومثل الإبقاء على طريق المقابر مكانا للقاء اليومى بين رشدى ونوال، مثل الرواية.. وكذلك الحرص في التتابع على أن تعقب مشاهد الرقص فى شقة عباس شفة لمشاهد الغارات ـ كما أضاف السيناريو وجود زوجة عباس الشفة المرأة اللعوب فى المخبأ أثناء الغارات، وما يشيعه وجودها وكلماتها من روح عبثية تسخر من الموت. وإن كان الفيلم لم يسع بجدية إلى إشعارنا بخطورة الموت أثناء الغارات. وهذا ما سنتعرض له فيما بعد.

ويحسب للرواية التصوير المؤثر لحالة الرعب والفزع أثناء الغارات ، ونقل صورة حية ومشاهد متنوعة ، وحوار معبر عن مشاعر المواطنين تجاهها ، بينما لا يعكس الفيلم هذه الحالة بنفس القوة، فتبدو الغارة والاجتماع فى مخبأ مثل اللقاء فى مقهى أو ـ علي أقصى تقدير ـ الاحتماء بمظلة تحت المطر. ولم يلجأ المخرج إلى أى مشاهد تسجيلية أو حتى تمثيلية تنقل خطورة الغارات التى كان لها تأثيرها المدمر الذى تحدثت عنه الرواية وتناوله الفيلم فى حواره بشكل عابر.

كذلك تبدأ أحداث الرواية بقدوم شهر رمضان وتنتهى باستقبال رمضان جديد. ونستشعر خلال الرواية الإحساس بجو الحسين وارتباطه بشهر رمضان، بينما اكتفى الفيلم بمشاهد شبه تسجيلية قصيرة جدا، والأسوأ منها مشاهد تناول الإفطار مع انطلاق المدفع عند الغروب، حيث تخلو من أية تفاصيل حركية ، وتبدو أشبه بالصور الفوتوغرافية ، بينما لم يهتم الفيلم - على الإطلاق - بالوحدة الزمنية التى التزمت بها الرواية ، حيث لم يشر فى نهايته إلى قدوم رمضان جديد. واعتقد أن هذا يرجع لضرورات خاصة بالإيقاع والبناء الدرامى للفيلم الذى ينتهى بوفاة رشدى وهى أعلى ذروة فى الحبكة حيث إنه - بمنطق الدراما التقليدية - يعد أى حدث بعدها ذروة مضادة.

أما أماكن الأحداث في الرواية فقد التزم بها الفيلم ولم يضف إليها إلا شقة الفتاة اللعوب التى التقى بها رشدى فى أول الفيلم فى مشهد واحد، وكذلك شقة الأسرة القديمة فى السكاكينى فى مشهد واحد. ويرجع هذا إلى ثراء الرواية فى تقديم أماكن كثيرة ومتنوعة.

ويقترب رسم الشخصيات فى الفيلم كثيرا من روح الرواية ، وهذا إذا وضعنا فى اعتبارنا القدرة المتميزة لدى نجيب محفوظ فى النفاذ إلى داخل الشخصية والتعبير عنها وتحليلها بلغة أدبية رفيعة ،وهو ما يصعب على أى وسيط تعبيرى آخر نقله بنفس المقدرة. فى أعنف المواقف الدرامية التى يواجهها أحمد عندما يصارحه أخوه بحبه لنوال ، بل ويطلب منه أن يتوسط له فى هذا الأمر . يقول كاتبنا: «سيتولى - هو - أمر زواج الشاب فلا مناص من أن يحيك كفنه بيديه وفى ذلك ما فيه من ضروب الألم وفيه كذلك ما فيه من ألوان اللذة والعزاء لن يخلو على الأقل من تلك اللذة الغامضة التي تؤلف بينه وبين الألم كما تؤلف بين الفراشة والنور ، وفيه لذة الاستسلام إلى القضاء القهار وفيه لذة التكفير عن مشاعره الباطنية التى لم يرتح إليها، وفيها أخيرا لذة لكبريائه الجريح.» (رضا الطيار: «الرواية العربية فى السينما»، ص ٧٦) أما إذا انتقلنا إلى الشخصيات الثانوية فى الفيلم ، أو على وجه الخصوص مجموعة أصدقاء المقهى، فنجد أن الفيلم حولها إلى شخصيات نمطية مسطحة لا تكاد تشعر بوجودها ، بينما حرص محفوظ فى الرواية على أن يجعلها صورة متكاملة للواقع الاجتماعى فى تلك الفترة. ومن أهم هذه الشخصيات أحمد راشد الشاب التقدمى. والناقد سمير فريد يرى أن السيناريست «حذف شخصية

أحمد راشد وأوجدها بالاسم فقط مما أضعف شخصية عاكف وسطحها (جريدة «الجمهورية») ٦٦/١١/٢٤) ويمكن أن نتفق معه على أن تسطيح شخصية أحمد راشد أضاع الفرصة في إلقاء الضوء على بعض جوانب شخصية أحمد عاكف، ولكن ليس إلى حد إضعافها وتسطيحها.

وقد أضاف السيناريو شخصية واحدة وهى شخصية بائعة الورد فى المقابر التى استعاض بها عن شخصية القهوجي. ولاشك في أنه اختيار بديل أفضل لارتباط بائعة الزهور بطريق المقابر، ولأن وجودها فى هذا المشهد كان يضيف إلى الحركة والحوار والصورة والمعنى ومشاركتها في الحوار كانت تكسر من حدة تواصل الحوار بين رشدى ونوال عبر الطريق ، هذا فضلا عن توظيف الوردة كرمز.

وإذا كان الحوار أداة أساسية فى معظم روايات محفوظ، فهو فى هذه الرواية يحقق عمقاً فى الحوار الدرامى تمتزج فيه روح الشخصية مع تقديم المعلومة مع صراع الأفكار. وقد استفاد الفيلم من روح الحوار فى الرواية كثيرا وإن لم يلتزم بالنص ، وهذا يتفق مع الإعداد السينمائى الذى ينظر إلى الحوار كأحد مفردات بناء المشهد، إلى جانب عناصر أخرى... ومن المشاهد التى استفاد فيها حوار الفيلم من الرواية : مشهد المعلم نونو وهو يدعو أحمد إلى تعاطى المخدرات، حيث يكاد يتطابق الحوار مع نص الرواية، باستثناء الضرورات التى تفرضها عملية تحويله إلى اللغة العامية..

ويتجنب حوار الفيلم أى حديث عن المقابر والموت فى مشاهد لقاءات رشدى ونوال، بعكس الرواية «لقد أدركت ـ وأنا أنظر إلى القبور على ضوء عينيك ـ معنى القول بأن الحياة الحب وقالت لى إن كل ساعة نرضى أن تفرق بيننا جريمة عقابها ظلمة القبر» (نص الرواية ـ ص ١٦٨). وبالطبع يصعب تقبل هذا الحوار فى مشهد عاطفى سينمائى، بل وروائى أيضا. وربما عبرت السينما بقوة أكثر عن هذا المعني حيث إن الصورة التى احتوت على وجود المقابر كانت كافية وتغنى عن أى حوار. وعلى الجانب الآخر يلجأ الفيلم أحيانا للحوار بديلا عن الصورة فى الرواية.. حيث يكتشف أحمد العلاقة التى تربط بين شقيقه ونوال حين دخل عليه الحجرة يطلب منه سيجارة فوجدهما يتبادلان الإشارات .. أما فى الفيلم فتتحقق المعرفة من خلال الحوار حين يخبره رشدى برغبته فى الارتباط بنوال فلاشك فى أن المقارنة هنا من المنظور السينمائى لصالح الرواية.

وهكذا نستطيع أن نقول إن السيناريو قد سعى إلى تحقيق فيلم سينمائى يقترب من روح الرواية ونصها. فقد نقل مواقف عديدة ولكن دون التزام بترجمتها إلى الفيلم. وقد أصاب فى أحيان كثيرة وأخطأ قليلا ، وقدم فى النهاية فيلما جديرا بالمشاهدة - عبر عن أحداث الرواية بإجادة وسعى إلى الاستفادة من البعد النفسى للنص قدر الإمكانيات التعبيرية المتاحة فى ذلك الحين. قدم الطرح الفلسفى بدون مباشرة وفى حدود قدرة المشاهد على التقبل، وفى ظروف السينما التجارية السائدة. كما اجتهد فى تقديم صورة معبرة عن المجتمع في تلك الفترة ، ولكنه فقد إلى حد كبير البعد التاريخى للرواية وتسجيلها الأمين لحالة الشعب المصرى أثناء غارات الحرب العالمية الثانية ووجهات النظر الشعبية تجاه القضايا السياسية فى ذلك الحين.

«ميرامـــار»

الرواية... والفيلم

صدرت الطبعة الأولى لرواية ميرامار عام ١٩٦٧ قبل نكسة يونية ٦٧. وقد وصل نجيب محفوظ فى هذه الفترة إلى مرحلة متقدمة جدا ككاتب متمرس أصدر العديد من الروايات والقصص القصيرة التى حظيت بالنجاح والتقدير الأدبى ، كما أصبح واحدا من أشهر كتاب الرواية العربية إن لم يكن أشهرهم على الإطلاق. وترجع هذه الشهرة إلى التقدير الأدبى الكبير الذى حصل عليه من قبل ، إلى جانب نجاح معظم الأفلام المأخوذة عن رواياته.

صدرت الرواية فى ٢٧٩ صفحة من القطع الصغير وتضمنت خمسة فصول تحمل كل منها وجهة نظر أحد الشخصيات ، باستثناء الأول والأخير، فهما يحملان وجهة نظر شخصية واحدة هو عامر وجدى الصحفى الوفدى العجوز الذى يقوم بدور الراوى أكبر من مشاركته فى الأحداث. ويعد أسلوب عرض الرواية بأكثر من وجهة نظر من الأساليب النادرة فى الأدب العربى، وإن كانت هناك تجارب أخرى فى هذا المجال مثل رواية فتحى غانم «الرجل الذي فقد ظله» ورواية محمود دياب «الظلال على الجانب الآخر» وكلا الروايتين قدمتهما السينما.

«وعلى الرغم من هذا فهى رواية بسيطة يمكن فهمها بسهولة ، بل وحتى يمكن للقارىء العادى البسيط استنتاج البعد الرمزى فيها إذا تأمل شخصية زهرة «رمز مصر الباحثة عن سند، عن حب، عن استقرار، عن سعادة» (محمود أمين العالم : «تأملات فى عالم نجيب محفوظ») .

وتتخلل الرواية ـ فى سياق الأحداث ـ مواقف كثيرة من ماضى الشخصيات أو

تأملاتها أو أحلامها وبعض الآيات القرآنية التى يتلوها عامر وجدى وإن كان كل هذا لا يزيد من صعوبة فهم الرواية بقدر ما هو تعريف بالشخصيات أو تعليق على الأحداث أو استشراف للمستقبل.

ومن القضايا التى أثيرت ضد الرواية : اتهام نجيب محفوظ باقتباسها من رواية طاغور«البيت والعالم» وقد فجر هذه القضية الناقد محمد نصر فى مقال بعنوان: «ميرامار لنجيب محفوظ، هندية الشكل مصرية بعد ذلك» . وراح يذكر فى مقاله مقتطفات من الرواية ليقارنها برواية طاغور ثم يقرر فى النهاية :

«وهكذا اخترت هذه المقتطفات لبطلى القصتين وبطلتيهما وهم الذين يشكلون الأساس والقاعدة التى بنيت عليها كل القصة.. أما بقية الشخصيات فالتشابه بينها يكاد يصل إلى حد أن لكل شخصية فى البيت والعالم مقابل فى ميرامار» (جريدة «الجمهورية» ـ ٦٩/١١/١).

ولكن على صفحات نفس الجريدة فى عدد لاحق يفند الناقد أحمد محمد عطية هذا الادعاء حيث يكشف عن الفروق الجوهرية بين الروايتين : «إن الروايتين مختلفتان تماما، ابتداء من البناء الروائى، إلى الشخصيات ،إلى المحتوى الفكرى.. «ميرامار» رواية نقدية سياسية تجعل من السياسة مادتها الرئيسية عن طريق تقديم أنماط واقعية لبعض المشتغلين بالسياسة، لتصل إلى نتيجة ختامية بأن أمام مصر طريق مستقل عن الأشكال السياسية المعروفة، وطريقها يتركز فى كلمتين الإيمان والعلم، أما «البيت والعالم» فهى رواية اجتماعية تقليدية تدافع عن التقاليد الهندية.» (جريدة «الجمهورية» ـ ٦٩/١١/٨).

وبصرف النظر عن تفنيد الناقد وتفسيره لرواية «ميرامار»، فإنه يصعب على أى قارىء للرواية أن يعتبرها عملا لا ينتمى للأدب العربى فى شكله أو مضمونه أو مغزاه أو شخصياته أو اقترابه الحميم من واقع المكان والزمان. فنحن نرى صورة صادقة لمصر التي تبحث عن الاستقرار والسعادة ـ كما سبق أن ذكرنا عن محمود أمين العالم ـ في فترة مصيرية من حياتها . كما نرى صورة فنية معبرة عن مدينة من أجمل مدن مصر. يحرص نجيب محفوظ فى أول جمل الرواية أن يؤكد على هذا المعنى «الإسكندرية أخيرا، الإسكندرية قطر الندى ، نفثة السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء ، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع .» (نص الرواية ـ ص ٣).

وتبدأ أحداث الرواية بوصول زهرة من الريف إلى الإسكندرية هرباً من جدها الذي يريد تزويجها رغماً عن إرداتها إلى رجل عجوز. تتوجه إلى بنسيون ميرامار الذى كانت تذهب إليه مع والدها لبيع منتجات الألبان إلى صاحبة البنسيون ماريانا. تطلب زهرة من ماريانا أن تلحقها بالعمل كخادمة فى البنسيون فترحب بها. نتعرف فى البنسيون على عامر وجدي الصحفى العجوز، وطلبه مرزوق الإقطاعى السابق، ثم يأتى ليلحق بهم فى السكن سرحان البحيرى الشاب الوصولى، ثم حسنى علام وهو غنى بالوراثة، ثم منصور باهى المذيع بإذاعة الإسكندرية وهو يسارى أصر شقيقه ضابط الشرطة على إبعاده عن التنظيم الشيوعى الذى ينتمى إليه .

تمثل هذه الشخصيات ـ بشكل أو بآخر ـ نماذج لقطاعات من المجتمع فى تلك الفترة . وتطمع كل الشخصيات ـ باستثناء عامر وجدى ـ فى استغلال زهرة ، كل بطريقته. وينجح سرحان البحيرى فى إقامة علاقة عاطفية مع زهرة التى تطمع فى الزواج منه كما تتطلع إلى تحسين مستواها فتستعين بمدرسة لتمحو أميتها. ولكن سرحان يلقى بشباكه حول المدرسة ويتقدم لخطبتها وتتشاجر معه زهرة كما سبق أن تشاجر معه حسنى طمعا فى انتزاعها منه. ويعرض عليها منصور باهى الزواج فترفض. ويرحل سرحان من البنسيون ويبدأ فى تنفيذ مخطط لسرقة الشركة التى يعمل عضوا بمجلس إدارتها. ولكن مخططه يفشل ، فيقرر الانتحار. ويتوهم منصور أنه القاتل لمجرد أنه راوده الحلم بقتله، كما ركله بقدمه عندما رآه ملقيا على الأرض فى الطريق. وتؤكد نتيجة التحقيق انتحار سرحان. وتطلب ماريانا من زهرة أن ترحل لما سببته من مشاكل . وتخرج زهرة من البنسيون بحثا عن طريق جديد بعد أن رفضت العودة إلى القرية أو الزواج من بائع الجرائد محمود أبو العباس.

يفقد هذا التلخيص القدرة على التعبير عن البعد الرمزى. وربما يكون كاتبنا قد لجأ إلى الرمز نتيجة للظروف الاجتماعية والسياسية الحرجة فى تلك الفترة. وإذا كان بناء الرواية ـ كحبكة روائية ـ يتميز بالقوة ، فعلينا أن نتصور الجهد المبذول في الرواية لكى يعبر كل حدث فيها وكل شخص، بل وكل موقف عن بعد آخر رمزى له مغزاه السياسى. والصراع بين الشخصيات هو أيضا صراع بين ممثلى طبقات أو شرائح اجتماعية مختلفة من المجتمع لها مصالحها المتعارضة وآراؤها المختلفة وطموحاتها المتنوعة. «لعل أبرز ما تميزت به رواية ميرامار، أن نجيب محفوظ حاول في كتابتها أن يبحر فى إتجاهين، فعمل على تجسيد شخصياته تجسيداً حياً يليق

بقصة واقعية ، فى الوقت الذي أسند فيه إلى كل شخصية دورا أكبر عن طريق إلباس الشخصية رمزا أو دلالة معينة» (محمود أمين العالم : «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» - ص ١٣٢) وهكذا يتضح أنه يستحيل الحديث عن الرمز في الرواية بمعزل عن الشخصيات، وربما لهذا السبب يخصص هاشم النحاس فى كتابه «نجيب محفوظ على الشاشة» فصلا للحديث عن شخصيات ميرامار بين الرواية والفيلم.

عامر وجدى صحفى عجوز معتزل رغما عنه، لأن أسلوبه في البلاغة لم يعد مناسبا لصحافة العصر. وهو وفدى قديم أيضا وربما لهذا السبب فقد مكانته القديمة بعد قيام الثورة، وربما لهذا السبب أيضا يتعاطف معه نجيب محفوظ كما يتعاطف دائما مع شخصياته الوفدية. وعلى الرغم من أنه لا يشارك فى الأحداث بشكل إيجابى إلا أنه هو الشخصية الوحيدة التى تحتل روايتها جزئى الرواية : الأول والأخير. وهو أيضا الذى يستقبل زهرة وهو الوحيد الذي لا يطمع فيها، وهو أيضا الوحيد الذي يودعها. إنه أشبه بإطلاله من الماضى القديم العاشق لمصر والذي لا يملك أن يفعل لها شيئا ،ولكنه يحاول أن يكون عطوفا عليها.

طلبة مرزوق ، وكيل وزارة وإقطاعى سابق.. تصده زهرة من أول محاولة ، ويدفعه حكم السن إلى قبول الهزيمة . وهو لا يهتم بما يدور من أحداث، ولكنه يخشى دائما من الغرباء. يحاول أن يمارس الجنس مع ماريانا فى ليلة رأس السنة، ولكنه يفشل «ونجيب محفوظ إذ يضع هذه الواقعة بين طلبة وماريانا فى الصفحة الأخيرة يقرر عقم الزواج الموهوم بينهما ونهايته . عدم جدوى العلاقة بين ممثل الإقطاع والحكم السابق المستغل وممثلة الاستعمار القديم .» (هاشم النحاس - «نجيب محفوظ على الشاشة» - ص ٥). وعن طلبة مرزوق يقول نجيب محفوظ : «موتور صادرت الثورة كل ممتلكاته ، وهو جانب سلبى فى المجتمع وقد عريته فى الرواية بشكل واضح.» (فهمى عبد الرحمن - حوار مع نجيب محفوظ - «الجمهورية» ٦٩/١٢/٢٧).

سرحان البحيرى، نموذج سلبى آخر فى المجتمع. كان وفديا قبل الثورة ثم تحول إلى الاشتراكية ، واستطاع بوصوليته أن يصبح وكيل حسابات شركة الغزل ، عضو مجلس الإدارة المنتخب وعضو اللجنة السياسية. وكل هذا لا يرضى طموحه، مما يقوده إلى مصيره المحتوم .. وهو الوحيد الذى ينجح فى إقامة علاقة مع زهرة، ولكنه سرعان ما يتخلى عنها. ومن خلال هذه الشخصية الكريهة يقدم نجيب محفوظ

تحذيرا ضد انتشارها فى المجتمع وسعيها إلى السلطة وأنه على مصر أن ترفضها.

منصور باهى، يعيش صراعاً مريراً وهو يتمزق بين إحساسه المرير بنظرة أعضاء التنظيم له كخائن، وبين شعوره بالإثم، لأنه على علاقة بزوجة أستاذه المعتقل. وهو أقرب إلى شخصية هاملت فى تردده بين الفعل واللافعل وفى شعوره بالإحباط والهبوط إلى عالم عفن قضى على طموحاته كمثقف واعد. «يمثل منصور صورة لقطاع كبير من شباب مجتمعنا الضائع» (هاشم النحاس - «نجيب محفوظ على الشاشة» - ص ٢١٤) وعلاقة منصور بسرحان علاقة شديدة العمق والتعقيد . فعلى الرغم من فارق الشخصيتين الشديد إلا أن منصور يرى فى سرحان تجسيدا حيا لكل مايراه من نواقص فى ذاته. «وحنقت على سرحان من حنقى على نفسى فلعنته ألف مرة» (الرواية - ص ١٦٧) ويفرض محفوظ هذا النموذج من الشباب، ربما ليدعونا لنقف إلى جواره وننقذه من حالة التخبط والضياع التى وصلت به إلى الجنون .

أما زهرة فى ميرامار فهى«المصرية المعذبة فى مراحل الانتقال التى تمر بها بلادنا، وهى - رغم كل الظروف - رمز الصمود والشجاعة والأمل فى غد مشرق (صبحى شفيق – مقال «الكواكب»٢٧/١٠/٦٩) بل يرى البعض أنها رمز مباشر لمصر ذاتها. «وزهرة إذ تنشد حريتها،شأنها شأن مصر. تدخل فى صراعات ضد الاستغلال ذلك الصراع الذي بدأته بالقرية وتواصله في المدينة برد طلبة مرزوق عن مداعباته الداعرة والدفاع عن نفسها ضد محاولات حسنى علام الاعتداء عليها، ورفض وصاية ماريانا عليها بالتساهل مع الزبائن والاستسلام لمداعباتهم» (هاشم نحاس «نجيب محفوظ على الشاشة» - ص ٢٢٦) وهكذا فإن شخصية زهرة يمكن تناولها على ثلاثة مستويات كشخصية منفردة قائمة بذاتها ، وكنموذج لقطاع من المرأة المصرية ، وكرمز لمصر ذاتها.

فيلم «ميرامار» :

تم إنتاج الفيلم وعرضه فى عام (١٩٦٩) أى بعد النكسة وصدور الرواية بعامين تقريبا . وهو من الأفلام التى يقترب تاريخ إنتاجها جدا من تاريخ صدور الرواية. وعلى الرغم من هذا الفارق الزمنى البسيط إلا أن الأحداث المريرة التى مر بها الوطن خلال تلك الفترة كفيلة بأن تصنع مسافة أكبر ، والظروف التى كتب فيها محفوظ الرواية تختلف تماما عن الظروف التى أنتج فيها الفيلم. الصدق

والموضوعية، والنظرة المتأملة ، وصيحة التحذير التى تطلقها الرواية ، أصبح الفيلم يقدمها لجمهور يعانى المرارة والحزن. المرحلة التى كتبت فيها الرواية كان هناك شعور بثمة أخطاء يجب تصحيحها، ووجود نماذج فى المجتمع يجب تحجيمها وتهميشها . ولكن الفيلم يأتى بعد وقوع المحظور . وعلى الرغم من أن الرقابة فى تلك الفترة تميزت بروح أكثر مرونة ، وسمحت للكثير من الأعمال الممنوعة بالظهور، وكانت هناك رغبة صادقة في المصارحة وكشف السلبيات وتصحيح المسار، إلا أن مشكلة الفنان كانت فى التعامل مع الجمهور نفسه، الذى أصبح التواصل معه أمرا عسيرا.

الفيلم أيضا من إنتاج القطاع العام، وتولى إخراجه كمال الشيخ وهو مخرج كبير سبق له تقديم رواية «اللص والكلاب» لكاتبنا. أما كاتب السيناريو ممدوح الليثى فهو من خريجى معهد السيناريو وهذه كانت أول تجربة له في السينما – وإن كان بعد ذلك صاحب النصيب الأكبر فى تحويل روايات نجيب محفوظ للسينما– وقد حشد الإنتاج للفيلم مجموعة كبيرة من الممثلين الكبار من مختلف الأجيال (يوسف وهبى، وعماد حمدى - من جيل الكبار - والنجمة شادية ، والنجم الكوميدى عبد المنعم إبراهيم، إلى جانب النجوم الشباب في تلك الفترة: يوسف شعبان، وسهير رمزى). وقد سبق لمعظم أبطال الفيلم الاشتراك فى أفلام سابقة عن روايات نجيب محفوظ. والمخرج فى اختياره لهذه المجموعة الكبيرة من النجوم كان واعيا بصعوبة شخصيات الرواية وتعدد أبعادها.

وجدير بالذكر أن الفيلم أيضا دخل في منافسة مع وسائط تعبيرية أخرى .«قصة ميرامار معروضة فى السينما وعلى شاشة التليفزيون وفوق خشبة المسرح وتستطيع أن تسمعها على موجات الأثير أيضا.. كل هذا فى وقت واحد» (فهمى عبد الرحمن– مجلة «الكواكب» ٢٧/١٢/٦٩).

ولقد حظى المسلسل ، أو الرباعية التليفزيونية بمكانة خاصة «فهناك أسباب تجعل من الرباعية التليفزيونية تجربة جديدة وخطيرة ، فضلا عن كونها فريدة فى نوعها... فهى تستمد شكلها من القالب الروائى الذي اختاره نجيب محفوظ إطارا للأحداث والشخصيات.» (سمير فريد «نجيب محفوظ والسينما»- الثقافة الجديدة - ١٩٩٠ ص ٦٠) وقد قدمت الرباعية كل حلقة تحمل وجهة نظر شخصية من الشخصيات مثل الرواية تماما. وربما لهذا السبب كانت الاستفادة من النص الأصلى أسهل.

ولم يلتزم ممدوح الليثى بالبناء الروائى متعدد وجهات النظر، وإنما جعل البناء الدرامى للفيلم يأخذ الشكل الكلاسيكى: البداية والوسط والنهاية ،على العكس من غالب شعث مثلا فى **«الظلال على الجانب الآخر»** عن رواية محمود دياب.. وهناك نماذج قليلة فى السينما العالمية قد اعتمدت على هذا الأسلوب مثل الفيلم اليابانى الشهير **«راشومون»** للمخرج كيرو ساوا. وربما كان هذا الأسلوب فى استعراض الأحداث والمواقف ومتابعتها قليلا فى السينما، ولكنه ليس بالصعب فيها، إن لم يكن قريبا من لغتها

وعلى أية حال فكاتب السيناريو ليس ملزما باستخدام وجهة نظر الروائى، كما أن تجربة تعدد وجهات النظر لم يسبق للسينما المصرية أن قدمتها من قبل فيلم **«ميرامار»**.

ولكن على الرغم من تنوع وجهات النظر في الرواية إلا أن بناءها لا يختلف من زاوية إلى أخرى، وإن كان يتكامل . ونستطيع أن نتعرف من خلال كل وجهة نظر على تفاصيل تساعد على اكتمال الصورة ، وربما لهذا السبب لم يكن عسيرا على الفيلم الاقتراب ـ إلى حد كبير ـ من البناء الدرامى للرواية الذى يمكن تقسيمه إلى أربعة فصول: الفصل الأول ، ويتضمن تقديم الشخصيات، والثانى: يعكس الصراع من أجل الإستحواذ على زهرة من جانب وتحقيق طموحات الشخصيات من جانب آخر. أما الثالث : فهو عن تخلى سرحان عن زهرة وارتكابه جريمة السرقة ثم الانتحار. بينما يكشف الفصل الأخير عن نتيجة التحقيقات ومصائر الشخصيات.

وإذا كان الالتزام بالبناء العام، أو الحبكة هو العنصر الأساسى الذى حاول السيناريو الالتزام به. إلا أن هناك ملاحظة تفرض نفسها: فى أحيان كثيرة ينسى كاتب السيناريو موسيقية البناء الدرامى فيظل يتتبع شخصية واحدة من مكان إلى آخر كما حدث عندما شاهدنا سرحان يحدد لزهرة موعدا في الحديقة ، فإذا بنا فى المشهد التالى نراهما فى الحديقة في يوم تال.» (صبحى شفيق «الكواكب» ٢٧/١٠/٦٩)

هناك نقطة أخرى، وإن كانت تتعلق بعنصر المكان إلا أنها ترتبط بالبناء «فقد حصر السيناريو الحوادث داخل البنسيون بلا مبرر، وكان من المفهوم أن يحدث العكس عند انتقال الرواية إلى السينما ، وعلى سبيل المثال غير مفهوم أن تلتقى درية (حبيبة منصور باهى) به فى البنسيون رغم أنها كانت تلتقى به فى الرواية خارجه»

(لينين الرملى - جريدة «الجمهورية »- ٢٠/١٠/١٩٦٩) .

وإذا كان من المعتاد أن تختلف بداية الفيلم عن بداية الرواية ـ ويبدو هذا الأمر مؤكدا في هذا العمل على وجه الخصوص بعد التخلى عن أسلوب وجهات النظر المتعددة ـ كما أنه من المعتاد أن تختلف النهاية ، فإننا نجد فى نهاية الفيلم اختلافا جذريا عن شكل ومضمون الرواية. حين تقرر زهرة الارتباط بمحمود أبو العباس . على العكس من نهاية الرواية التى تقرر فيها الخروج بحثا عن طريق آخر. ولاشك فى أن الفيلم بهذه النهاية يبتعد تماما عن نهاية الرواية من حيث الشكل والمضمون والمعنى الرمزى. ولكن ربما تتسق نهاية الفيلم مع أطروحاته الخاصة ونسيجه وتفاصيله .

ويصعب الحديث عن النسيج فى الفيلم والرواية منفصلا عن الشخصيات ،حيث سبق أن ذكرنا أن رسم الشخصيات وعلاقاتها تلعب دورا أساسيا في نسيج الرواية وبعديها الواقعى والرمزى. ومن الملاحظ أن تقديم نجيب محفوظ لشخصيات «ميرامار» لا يتفق مع الأسلوب الدرامي عموما. فمثلا : شخصية سرحان البحيرى، وحسنى علام ، ومنصور باهى، تم ظهورها في الرواية بشكل تقريرى في (صفحتى ٤٨ و ٤٩).

ويستلزم ظهور الشخصية فى السينما موقفاً درامياً نتعرف من خلاله على جانب يهم كاتب السيناريو تقديمه في وقت مبكر. ولقد كان ممدوح الليثى واعياً بكل ذلك ، فمثلا نرى شقيق منصور باهى ضابط الشرطة يأتى معه إلى البنسيون بنفسه ويوصله حتى حجرته . ويؤكد السيناريو بذلك على مدى تسلط الشقيق، وطبيعى أن يشعر منصور بالألم لانسحاقه أمام إرادة أخيه. ولكنه ليس ألما عظيما. إنه ألم مراهق يرغب فى التحرر من سلطة الأخ أوالأب. وقد حول الفيلم بذلك شخصية منصور إلى شخصية أحادية البعد ، بعد أن خلصها من صراعاتها الداخلية طوال مشاهد الفيلم التالية.

أما حسن علام، فنراه يترك الفندق إلى بنسيون ميرامار، لأنه رأى فى نافذته امرأة تخلع ملابسها وإن كانت الدوافع الجنسية هى من أهم العوامل المحركة لهذه الشخصيات إلا أن تقديمها بهذا الشكل يحيله أيضا إلى مراهق أو مهووس جنسيا وهذا ماتؤكده كل سلوكيات الشخصيات التى تفقد أى عمق أراده لها نجيب محفوظ. إن الجنس بالنسبة للشخصية فى الرواية ليس هدفا فى حد ذاته ، إنما مجرد وسيلة

للهروب من الملل والفشل والإحباط والخوف.. إن حسني علام في الرواية نموذج للعاطلين بالوراثة. فهو لا يجيد أي مهنة، وغير حاصل على أي مؤهل دراسي. وقد أصبحت نظرة المجتمع لهذه الطبقة مهينة، وهو يفشل في الزواج من قريبته ، كما يفشل دائما في التوصل إلى مشروع يشغل فراغه ، وهو يفشل حتى في إقامة علاقة مع خادمة البنسيون زهرة. وهو يخشى من الآخرين ومن الأوضاع السياسية والإصلاحات الاقتصادية، كما يخاف أيضا من الآخرين ، أو حتى من التعبير عن رأيه «ثم وثبت بي رغبة ملحة في الجهر برأيي لأكون صادقا مع نفسي ولو لمرة واحدة في السهرة الطويلة ولكني لم أفعل» (الرواية - ص ١٠٣).

ويقول الناقد لينين الرملي جريدة «الجمهورية» ٢٠/١٠/٦٩: «اهتم السيناريو بالتركيز على زهرة ، وسرحان البحيري وأبو العباس بائع الصحف، وحافظ على مقومات كل شخصية منهم كما جاءت في رواية نجيب محفوظ» .

وإذا كانت وجهة النظر هذه تنطبق - إلى حد كبير- على شخصيتي سرحان وأبو العباس إلا أنه يصعب قبولها بالنسبة لشخصية زهرة. فربما لا نلاحظ فروقا جوهرية في شخصية أبو العباس بين الفيلم والرواية إلا في جزئية أنه يفتح مكتبة في نهاية الفيلم ، بدلا من أن يشتري مطعم الخواجة بنايوتي في الرواية. ولكن هذه الجزئية كفيلة بأن يفقد الفيلم القيمة الرمزية لإحلال أبو العباس محل بنايوتي الخواجة.

أما سرحان البحيري، فيضيف الفيلم إلى صفاته السيئة ابتزازه لأموال عشيقته السابقة. وهي الصفة الوحيدة التي يحرص سرحان على أن يدفعها عن نفسه في الرواية «كانت حياتنا مشتركة بكل معنى الكلمة عدا المجاملات التي كانت تنفحني بها في المناسبات والتي عجزت - لظروفي الخاصة - عن ردها . غيري آخرون يستغلون عشيقاتهم استغلالا فاحشا» (الرواية - ص ٢١٤).

كما لم يسع الفيلم أبدا إلى ترجمة مشاعر سرحان نحو زهرة التي يعبر عنها هو قائلا: «لم أبرأ تماما من حبها وهي العاطفة الوحيدة التي خفق لها قلبي ممزق الأهواء» (الرواية - ص ٢٥٧).

ولكن هاتين الجزئيتين كفيلتان بإفقاد الشخصية أي بعد إنساني وإحالتها إلى شخصية نمطية أحادية الأبعاد أشبه بالشر التقليدي في الأفلام المصرية الرديئة.

أما عن شخصية زهرة التي قدمتها الرواية لتحمل رمزا كبيرا ولتكون محورا

للأحداث ، ويدور الصراع بين الشخصيات حولها ونتعرف عليها لأول مرة من خلال عامر وجدى، «رأيت أمامى وجها انشرح لمرآه صدرى. من النظرة الأولى انشرح له صدرى . وجه أسمر لفلاحة مطوقة الرأس والوجه بطرحة سوداء.. أصيلة الملامح مؤثرة جدا بنظرة عينيها الحلوة المترقبة... جعلت أنظر إليها، إلى تكوينها القوى الرشيق. وملاحتها الفائقة وشبابها الغض وأنا في غاية الارتياح » (نص الرواية - ص ٣٦) أما عن التكوين النفسى لشخصيتها فهو يتميز أيضا بالقوة والإصرار ورفض التبعية أو الوصاية. ويتبدى كل ذلك فى مواقف كثيرة عبر أحداث الرواية ، مثل إصراره على عدم العودة إلى قريتها ورفضها وصاية ماريانا عليها، وعدم تراجعها عن فكرة أهمية التعلم. أما عن اعتزازها الشديد بنفسها فيصفها سرحان بعد معركتهما معا: «لم أتصور أنها معتزة بنفسها، إلى هذا الحد.» (نص الرواية ص ٢٣١).

أما زهرة في الفيلم فتفقد كل هذه المواصفات ولايبقى منه سوى الجمال الذى يتجسد فى ملامح الفنانة شادية على الشاشة. ولكن شادية افتقدت تماما القدرة على التعبير عن القوة الجسدية للشخصية والمظهر العام بقامتها القصيرة وتكوينها الجسمانى الضعيف. كذلك أفقدها السيناريو أبعادها النفسية، حيث نراها فى بداية الفيلم مثل الريفية البلهاء وهي تتطلع إلى (الفتارين) كأول شيء يلفت نظرها فى المدينة ، كما يفقدها الحوار اعتزازها الشديد بذاتها عندما تقول لسرحان حين يعدها بالزواج: «أنا لا أليق لمقامك.. دا أنت من توب وأنامن توب» (نص حوار الفيلم) والحقيقة أن الاختلاف بين حوار الفيلم وحوار الرواية كبير.

وهكذا يرى الباحث أن شخصية زهرة هى أكثر شخصيات الفيلم اختلافا عن الرواية وهو عكس ما وصل إليه الناقد لينين الرملى.

وجدير بالإشارة هنا قبل أن ننهى حديثنا عن الشخصيات والنسيج التوقف عند أحد المشاهد التى أضافها السيناريو إلى الفيلم، وهو المشهد قبل الأخير : الذى نرى فيه خادمة للبنسيون «تبدو رقيعة ومستعدة لأى شيء ، بعكس زهرة. والحق أن هذا المشهد هو أسوأ ما فى الفيلم على الإطلاق، لأنه ببساطة شديدة يجعل من الرواية مجرد قصة ميلودرامية» (لينين الرملى - «الجمهورية »٢٠/١٠/٦٧)

ويحرص الفيلم على إبراز الصراع بين الشخصيات حول زهرة ، وإن فقد هذا الصراع بعده الرمزى بعد أن فقدت زهرة مكونات شخصيتها الأصلية فى الرواية.

إنما صراع الشخصيات من أجل تحقيق أهدافها وطموحاتها فى الحياة ، فلا نراه واضحا إلا فى شخصية سرحان البحيرى وتطلعاته ، كما اهتم الفيلم بتقديم كافة تفاصيل جريمة السرقة التى يخطط لها. وكذلك اهتم الفيلم بتأكيد صراع البرجوازى الصغير محمود أبو العباس لتحقيق طموحاته المادية بينما اغفل - إلى حد كبير- الصراع النفسى للشخصيات، فأنت لا تكاد تشعر بأن هناك صراعا داخليا محتدما فى نفس منصور باهى وشعوره الشديد بالكراهية لذاته. وسرحان البحيرى لا تبدو منه أى لحظات ضعف أو تردد. ومن الغريب أن يهمل الفيلم الصراع النفسى للشخصيتين ، بينما يصل بكل منهما إلى نهاية تراجيدية مأساوية لا يقدم عليها إلا من يعانى اضطرابا نفسيا، فالأول يصل إلى مشارف الجنون ، بينما يقدم الآخر على الانتحار ، أما حسنى علام فلم يوظفه الفيلم إلا كمجرد عنصر كوميدى يظهر فى أحيان قليلة ويختفى كثيرا، ولم يحاول الفيلم أن يقدمه كشخصية محبطة تهرب إلى الجنس لتعويض شعورها بالعجز والفشل والخوف كما هو فى الرواية.

ومن الغريب أن يشير الناقد سعد الدين توفيق إلى نجاح الفيلم في التعبير عن الإحساس بالمكان فهو يقول: «أنت تشعر طوال الوقت بأنك فى الإسكندرية - جو البنسيون هيأته لنا اللقطات الكثيرة الخارجية .» (مجلة «السينما والناس» ١٠/١١/٦٩) والحقيقة أنه إذا كان الديكور قد نقل الإحساس بجو بنسيون فى مدينة الإسكندرية إلا أنه لم ينقل لنا جو بنسيون ميرامار الذى قدمه نجيب محفوظ كمكان يعكس تاريخ وشخصية صاحبه. أما المشاهد الخارجية، فكانت قليلة جدا، وقد ركز الفيلم على البنسيون كمكان أساسى للأحداث أشبه بخشبة مسرح تقوم الكاميرا بتصوير ما يدور عليها. «وكان من المفهوم أن يحدث العكس عند انتقال الرواية إلى السينما، لذا لم يستطع الفيلم أن يتجنب النتيجة الطبيعية لذلك، وهو إصابة الإيقاع بالبطء والفتور» (لينين الرملى - «الجمهورية»٢٠/١٠/٦٧).

ولم يقترب الفيلم على الإطلاق من الحوار فى الرواية برغم اعتماده على الكثير من مواقف الرواية ، إلا أن الحوار يختلف تماما ، بل ويبتعد عن روح لغة الحوار فى الرواية . ويتميز الفيلم - بوجه عام - بالاعتماد الشديد على الحوار، وهو وسيلته الأساسية فى التعبير ، حيث إن حركة الكاميرا محدودة جدا ومعظم اللقطات متوسطة أو عامة لنقل الحوار بين الشخصيات فى مختلف المشاهد ، ولم يحاول الفيلم الاستفادة مما قدمته الرواية من فرص للتعبير البصرى السينمائى مثل

المواقف التي يعبر فيها منصور عن كراهيته الشديدة لسرحان البحيرى باعتباره يمثل تجسيدا شخصيا لما يكرهه فى ذاته. وتصاعد هذا الإحساس فى مشهد الحلم لمنصور وهو يقتل سرحان (لم يظهر فى الفيلم) ووصولا إلى المشهد الذى يركله فيه بقدمه حين يراه مرميا على الأرض.

وكانت هذه المواقف المفعمة بالأحاسيس والدلالات فرصة لتصوير مشاهد يتم فيها توظيف الإضاءة والظلال للتعبير عن صراع الشخص مع ذاته، كما أسقط الفيلم من حساباته المشاهد الخاصة بحسنى علام وهو ينطلق بسيارته التي لم نرها فى الفيلم على الإطلاق ، وعلاقة سرحان بسيارته في الرواية هى علاقة أساسية، حيث يأتى ذكرها فى الرواية كثيرا (قنبلة .. صاروخ .. فكرة جنونية.. كلا إنها سيارة الأحمق، ياللشيطان إنه حسنى علام، ماذا يدفعه إلى الطيران.. سر لا يعلمه إلا هو» (نص الرواية - ص ١٠٢)

أما عن جولاته بها فيقول حسنى نفسه: « ولكى أستمتع بأكبر قدر من السرعة الجنونية بلا عائق اتجهت إلى الطريق الصحراوى. وانطلقت فيه بسرعة مائة وعشرين كيلو، ثم رجعت بنفس السرعة» كما يقول أيضا: «صممت على غسل رأسى بجولة من جولاتى الانطلاقية» (المصدر السابق نفس الصفحة) ومما سبق يرى الباحث أن الفيلم لم يهتم إلا بالبناء العام للرواية وحبكتها الرئيسية ، بينما أغفل باقى العناصر - إلى حد كبير - فقدت معظم الشخصيات عمقها ودلالتها ولم يتبق منها إلا صورة سطحية ، ولم يحاول السيناريو أن يضفى على الشخصيات أبعادا بديلة ليضع لها كيانا دراميا مستقلا . ولم يحاول الفيلم تقديم صورة حية لمدينة الإسكندرية فى تلك الفترة مستفيدا من إشارات نجيب محفوظ أو مترجما لعباراته الأدبية البليغة فى الرواية لوصف الأماكن. ولم يهتم الفيلم بتقديم الصراع النفسى للشخصيات، وإنما اكتفى بتقديم صراعها حول زهرة إلى جانب امتلائه بالمجادلات الكثيرة بين الشخصيات التى فقدت معناها ، بعد أن فقد الفيلم المعنى الرمزي الذي طرحته الرواية.. ولم يحاول الفيلم توظيف ما تضمنته الرواية من مواقف وتفاصيل كان بإمكانها أن تضيف أو أن ترفع من مستوى اللغة السينمائية. كما لم يجتهد كاتب السيناريو فى إبداع مشاهد توظف لغة السينما فى التعبير الدرامى. وقدم الفيلم فى النهاية طرحاً مخالفاً تماماً لمضمون الرواية ومعناها. وهكذا فإن الفيلم يبدو كصورة باهتة للرواية، لم يستطع الاستفادة من الإمكانيات المتاحة بها كما أنه لم يستطع أن يقدم طرحا جديدا متسقا ، له عمقه ودلالته ولغته الخاصة.

«قلب الليـــل»

الرواية.. والفيلم

«صـدرت الطبـعـة الأولى من رواية قلب الليل سنة ١٩٧٥ ، أى أنـهـا من روايات نجيب محفوظ الحديثة نسبيا. وتلى مباشرة فى صدورها رواية «حكايات حارتنا» التى صـدرت فى نفس العام وتسبق ملحمـة «الحرافيش» بعامين. وهى تشترك مع هاتين الروايتين فى أن المؤلف يناقش فيها حياة الإنسان ومسيرته وعلاقة الأبناء بالأجداد والآباء ، ويتأمل فيها نجيب محفوظ القضايا التي يتردد صداها فى أعماله من رواية لرواية: الأقدار العاصفة التى تبدل وتغير من مصائر الأفراد ، الأشواق والرغبـات التى تعتـمل فى قلب وروح الشـخـصـيـات، فـتنطلق لتـحطم النواهى والممنوعات، الإرادة الفردية المكبلة بقوانين بالغة الصرامة ، اليقين المهتز بالشكوك ، أسرار الكون الغامضة التى يعجز العقل البشرى عن إدراكها ، كما يعبر عن المشكلة الفلسفية الرئيسية التى تقلق الإنسان فى العصر الحديث، حيث تراكمت الأفكار وتقدمت العلوم على نحو جعل الإنسان فى قلب الليل يسعى جاهدا للخروج منه بالعودة إلى الدين تارة ، أو الجمع بين العلم والدين تارة أخرى.» (سمير فريد «قلب الليل فيلم العام» مقال بجريدة «الجمهورية» - ٩/١٠/٩٧)

تتناول الرواية تاريخ حياة شخصية البطل جعفر الراوى منذ ميلاده وحتى شيخوخته، كما تتضمن بعض الأحداث الخاصة بتاريخ عائلته(أمه وأبيه وجده) ولهذا تتميز الرواية بالتكثيف الشديد وامتلائها بالأحداث والمواقف الدرامية، فضلا عن أن شخصية البطل شخصية غير عادية، عاشت حياة حافلة وانتقلت عبر عمر طويل من الفقر واليأس والثراء والنعيم، ثم التصعلك والضياع، ثم الانتظام والاجتهاد، ثم الجريمة ودخول السجن، ثم الشيخوخة الضائعة التي مازالت تتشبث

بالحياة والآمال والطموحات.

ونتعرف على شخصية جعفر الراوى فى بداية أحداث الرواية كعجوز طاعن فى السن من خلال موظف الأوقاف الذي يتابع شكواه في الحصول على نصيبه من وقف جده الراوى الكبير الذى تبرع بكل ممتلكاته للجمعيات الخيرية. هذا الموظف يدفعه الفضول للتعرف على شخصية جعفر حيث إنه من أبناء نفس الحى وتشغل اهتمامه شخصية جعفر المحاطة بالغموض والجديرة بإثارة الاندهاش، كما أنه يسعى لمعرفة السر الذى جعل الجد الراوى الكبير يوقف كل ممتلكاته للجمعيات الخيرية ويحرم حفيده -وريثه الوحيد- من ميراثه الشرعى. يدعو الموظف جعفر للعشاء واحتساء الشاى فى الحسين ويحاول أن يقنعه بأن قضيته خاسرة وأن عليه أن يكتب التماسا بطلب إعانة بدلا من المطالبة باسترداد الوقف، ثم يستمع إليه وهو يحكى حكايته (التى تشغل معظم مساحة الرواية) فقد مات أبو جعفر وتركه طفلا صغيرا جدا، ثم ماتت أمه بعد ذلك بقليل ووجد نفسه ينتقل إلى بيت جده الراوي الكبير. وعلم حين بدأت تتفتح مداركه أن جده قد طرد والده حين تزوج من أمه رغما عن مشيئته . وفى منزل الراوى الكبير بدأ يتلقى أول دروسه فى الدين، حيث كان جده أزهريا، كما عاش حياة رغدة فى بيت جده الذى لم يبخل عليه بأى شىء، وتوطدت صداقته بشكرون القصبى الفقير الذي كان جده الراوى ينفق على تعليمه الموسيقى والغناء . وعندما وصل جعفر إلى سن الشباب ظل يقاوم رغباته الجنسية هربا من الخطيئة وتنفيذا لوصية جده أن يكون إنسانا إلهيا ولكنه يقع في غرام فتاة غجرية وقد انتابته حالة من التمرد ، ويرفض الانصياع إلى رغبة جده في الزواج من ابنة شيخ الأزهر، ويتزوج من الفتاة الغجرية مروانة ويخرج من بيت جده ومن طاعته كما فعل أبوه من قبل ، ويعمل منشدا في فرقة شكرون، ويسعى لإنشاء فرقة مستقلة للإنشاد الدينى، ولكن علاقته بزوجته تسوء بعد إنجاب أربعة أطفال، وتصمم على الطلاق، ويضطر إلى طلاقها خضوعا لرغبتها. ثم تعجب به هدى هانم صديق وهى من الأثرياء وتتزوج منه على غير مشيئة أهلها، وتقنعه بالتوقف عن العمل في فرقة شكرون. ويدرس جعفر القانون ويتخرج وتنشىء زوجته له مكتب محاماة ويتعرف على مجموعة من المثقفين أصحاب الاتجاهات السياسية المختلفة، وينخرط معهم فى الاهتمام بأمور السياسة ، ويسعى إلى التوصل لنظرية فلسفية جديدة - رغم حداثة عهده بالفلسفة والسياسة - ويدخل فى مناقشة مع أستاذه وصديقه سعد كبير ، الذى

يسخر من نظريته السياسية ويراها خليطا من مذاهب سياسية مختلفة لا تحتوى على أى جديد. وفى أثناء احتدام المناقشة يقتل جعفر سعد كبير ويدخل السجن ، وبعد فترة طويلة يخرج من السجن ليجد جده قد توفى وتبرع بكل ممتلكاته للجمعيات الخيرية كما توفيت زوجته هدى صديق وكفل أبناءه أهل زوجته وسافروا بهم إلى بلاد بعيدة. ولم يجد له أى مأوى سوى أطلال بيت جده القديم ، ولا مصدر للرزق غير إحسان الأصدقاء القدامى .. وعلى الرغم من كل هذا فهو لم يفقد صفاء الذهن ولا قوة الإرادة ولم ينطفىء فى قلبه سحر الآراء. مازال معتدا بذاته غير نادم على حياته. يدعو إلى مذهبه السياسى فى كل مكان ، يسعى إلى استرداد ميراث جده ، رغم مرضه وشيخوخته وفقره ومظهره البائس. وهنا تنتهى حكاية جعفر لموظف الأوقاف ، وينتهى حديث الليل الطويل. ويودع جعفر الراوى موظف الأوقاف وهو مصمم على المطالبة بنصيبه فى الوقف وعدم تقديم الالتماس بطلب معونة.

وتبدو لنا الإيحاءات والتساؤلات الفلسفية عبر ثلاثة محاور. أولها مسيرة حياة جعفر الراوى وانتقاله من عالم الخرافات والأساطير مع أمه ...إلى عالم الدين والإيمان والدراسة الأزهرية المنتظمة مع جده ... إلى عالم الغجر خارج المجتمع مع زوجته الأولى ... إلى عالم الفنانين مع صديقه شكرون ....إلى العلم والثقافة والسياسة مع زوجته الثانية وأصدقائه «إلى قلب الليل والعتمة الداخلية وعجز المرء عن مواجهة ذاته وتوهانه فى جبهات فكرية وأفكار مضطربة حول الحب والحرية والأخلاق والفلسفة والوجود.» (خيرية البشلاوى- «جريدة المساء»- ١٥/١٠/٨١)

والمحور الثانى وهو تكرار خطيئة الأب والخروج عن طاعة الجد وهو تكرار لخطيئة الإنسان منذ بدء الخليقة وخروجه دائماً عن القواعد والقوانين وما يواجهه من متاعب من جراء ذلك.

والمحور الأخير عن بحث جعفر عن طريق جديد أو فلسفة جديدة تحقق السعادة للإنسان ، وهو حلم يؤرق الجميع. وهو يقول:«إن نظامى هو الوريث الشرعى للإسلام والثورة الفرنسية والثورة الشيوعية» (نص الرواية - ص ١٣٨)

وتقطع أحداث الرواية فترة زمنية طويلة ، وإن كان المؤلف لم يحدد إشارات واضحة أو أحداثا تاريخية موازية لأحداث الرواية، لكى نتعرف من خلالها على الفترة الزمنية التى دارت فيها أحداث الرواية وإن كنا نستطيع أن نستشعر أنها تدور خلال هذا القرن. ولكن رغبة محفوظ فى عدم تحديد الزمن يوضح ما يقصده

من ابعاد رمزية للرواية.

وتنقسم الرواية إلى ثمانية فصول، تشغل الفصول الأربعة الأولى منها المساحة الأصغر. ويمكن تقسيم الرواية كبناء درامى إلى خمسة فصول طبقا للتتابع الزمنى للأحداث.

الفصل الأول عن الطفولة ، أو عهد الحلم والأسطورة ـ كما يسميها الراوى ـ والثانى مرحلة الشباب والزواج من مروانة. والثالث الرجولة والزواج من هدى صديق. والرابع القتل ودخول السجن، والأخير عن الشيخوخة والإصرار على مواصلة الحياة.

وتعكس الرواية صراعا فكريا ـ بالدرجة الأولى ـ بين الإنسان وذاته ورغباته وسعيه للخلاص من القيود ، وحتى الجريمة تقع بدافع فكري خالص. إنه صراع من أجل تحقيق الإنسان لذاته والوصول إلى الحرية المطلقة.

ويبدأ نجيب محفوظ الرواية من خلال وجهة نظر موظف الأوقاف، ثم يتركنا نستمع معه إلى حكاية جعفر الراوى لسيرته الذاتية، ويتركنا نستغرق مع الحكاية طوال الأحداث فيتخللها حوار بين الموظف وجعفر الراوى. وربما يقصد بهذا أن يجعلنا على مسافة من الحكاية نطل عليها من الخارج ولا نندمج فيها ، لكى نستطيع أن نستشف الأبعاد والرؤى المطروحة خلالها.

وبعد نحو ١٥ سنة من صدور الرواية تتحول إلى فيلم ، وبالتحديد في عام ١٩٨٩. وهى الفترة التى تعد ذروة أزمة السينما المصرية كصناعة تخلت عنها الدولة وتوقفت حتى عن دعمها، كما اختفت شركات الإنتاج الخاصة الكبيرة نتيجة لمشاكل تتعلق بالتوزيع والتسويق وسوء حال دور العرض السينمائى. وقد ظهرت منذ تلك الفترة ظاهرة جديدة علي الأفلام المصرية هى أفلام المقاولات وهى أفلام قليلة التكلفة تعتمد كليا على موارد ضئيلة من التوزيع الخارجي، وتتنافس فى تقليل التكلفة ليضمن المنتج ربحا محدودا قبل عرض الفيلم. ولكن كل هذا لم يمنع ظهور بعض الأفلام الجيدة كمغامرات فردية. من هنا كانت صعوبة تقديم رواية «قلب الليل» فى ظل هذه الظروف الصعبة وفي مواجهة جمهور اعتاد على أفلام السوق الاستهلاكية رديئة الصنع.

الفيلم من إنتاج شركة الشروق للإخوة مختار، ومطيع ، ومحسن زايد ، كاتب سيناريو الفيلم ـ وقد سبق الإشارة إليه أثناء حديثنا عن مسلسل الثلاثية ـ وأخرج

الفيلم عاطف الطيب الذى ـ رغم حياته القصيرة ـ قدم للسينما المصرية العديد من الأفلام الهامة وأصبح واحدا من أهم مخرجيها، «ولكنه فى هذا الفيلم ـ للمرة الأولى ـ يبتعد عن المشكلة الاجتماعية الصريحة الملموسة التي تتولد فى بيئة معينة أو مناخ اجتماعى يتغير»(خيرية البشلاوى: «جريدة المساء» ـ ١٥/١٠/٨٧)

وقام بدور البطولة فى دور جعفر الراوى الفنان نور الشريف وهو واحد من ألمع نجوم السينما المصرية، عبر العقود الثلاثة الأخيرة ، والنجمة هالة صدقى في دور مروانة والممثلة القديرة محسنة توفيق فى دور هدي صديق، والنجم محمود الجندى في دور شكرون، والنجم الكبير فريد شوقى فى دور الراوي الكبير.

وحظى الفيلم باهتمام أوساط المثقفين ،كما حقق نجاحاً جماهيرياً مقبولاً، وتحمس له معظم نقاد السينما في مصر وحصل على العديد من الجوائز في المهرجانات المحلية.

ولم يلتزم الفيلم بأسلوب الرواية فى السرد من وجهة نظر موظف الأوقاف، بل ألغى الشخصية تماما ، وبالتالى جعلنا نتابع الأحداث من وجهة نظر محايدة، وفقا للترتيب الزمنى لحياة جعفر الراوى منذ الطفولة وحتى الشيخوخة. وربما يتفق هذا الأسلوب مع الشكل التقليدى الذى اختاره كاتب السيناريو، وإن كان أفقد الرواية ما أراده لها نجيب محفوظ بأن يتابعها المتلقى عن بعد محتفظا بيقظته ومشاركته فى تأمل الأحداث بدلا من الاستغراق فيها.

وحرص الفيلم ـ على العكس من الرواية ـ فى تحديد الفترة الزمنية التى دارت فيها الأحداث ، وذلك بتجسيد الشخصيات العامة المشهورة التى يعرفها المشاهد جيدا مثل الشاعر بيرم التونسى، وعميد الأدب العربى طه حسين، والزعيم السياسى سعد زغلول. وكذلك الإشارة فى الحوار لمظاهرات سياسية معروفة تاريخيا. وظهور اسم الزعيم السياسى سعد زغلول على الجدران، بينما يكتفى النص الروائى بالإشارة إلى تلك الفترة بطريقة غير محددة «وقد مرت بنا أيام مثيرة، تعالى فيها اسم الشعب حتى ملأ الفضاء وتدفقت أمواج المظاهرات من الغوغاء كالطوفان» (نص الرواية ـ ص ١٢٧) وقد تجنب نجيب محفوظ تحديد تاريخ زمن الأحداث لتلك الرواية باعتبارها ليست اجتماعية أو تاريخية ، وإنما رواية تعرض أزمة فكرية إنسانية. وهذا فارق أساسى وجوهرى بين الرواية التي تكتفى بالتلميح، وبين الفيلم الذى يسعى فى معظم مشاهده إلى التصريح.



«قلب الليل»

ولكن كاتب السيناريو نجح - إلى حد كبير- فى إعادة ترتيب الأحداث وفق تسلسلها وتحقيق بناء درامى محكم والتزم التزاما كبيرا بفصول الرواية وأحداثها الرئيسية وشخصياتها الأساسية. ولاشك فى أنها كانت مهمة صعبة إزاء رواية تقطع فترات زمنية طويلة وتعتمد على السرد والحوار الفكرى ويفتقد الصراع فيها أبعادا مادية في معظم الأحيان.

بدأ السيناريو بمشاهد موحية من وجهة نظر الطفل. نراه من خلال شباك البدروم يتابع ما يدور فى الشارع: لقطات للسقاء وبائع العرقسوس بمظهرهما وملابسهما الشعبية المميزة ، ثم رقصة التنورة من الفلكلور المصرى، ثم ردود فعل من الانبهار على وجه الطفل مما يعكس « إنجذابه العفوى التلقائى إلى الظواهر التى تخاطب الحواس ، ثم انشغال هذا الطفل بحواديت العفاريت والنصف خرافية التى يتداولها مع أقرانه في حارة مرجوش» (خيرية البشلاوى، «المساء» - ١٥/١٠/٨٧) وتتولد الرغبة لدى المشاهد من مشهد إلى آخر للتعرف على مصير هذه الشخصية وكيفية مواجهتها للأزمات المتلاحقة. السيناريو هو دراما شخصية جعفر ، يتوغل فى أزماته النفسية ومشكلاته الحياتية. ولكن هل نجح السيناريو فى أن يعكس حياة جعفر

الراوى كنموذج لحياة الإنسان؟.

هذا السؤال ينقلنا إلى المشهد الأخير من الفيلم ،حيث نرى جعفر الراوى بعد خروجه من السجن يسير في الشوارع بين السيارات يهذى بتعبيرات سياسية ليس لها معنى، يلتفت إليه المارة وهم يرثون لحاله. هذا هو كل ما نراه من جعفر في شيخوخته وهو لا يتفق مع ما أراده له نجيب محفوظ فى الرواية ،حيث يقول عن نفسه: «رغم التصعلك والتسول فإنني أقف أمام الحياة مرفوع الرأس متحديا ، إذ إن الحياة لا تحترم إلا من يستهين بها » (نص الرواية ـ ص ١٠)

أحال السيناريو جعفر الراوى فى نهايته إلى مجرد عجوز مجنون ، وفقدت الشخصية بعدها الإنسانى، وأصبحت مجرد شخصية مريضة.

وقد التزم الفيلم ـ إلى حد كبير ـ بمعظم تفاصيل الرواية ، وإن أضاف إليها أو كثف منها أو أجرى تغييرات طفيفة فى بعض الأحيان.. ولكن هذه التغييرات كان لها تأثيرها الواضح فى اختلاف الفيلم عن الرواية ، فمثلا جعل السيناريو جعفر الراوى ينجب ابنا واحدا من مروانة بدلا من أربعة ، كما لم يشر إلى إنجابه من زوجته الثانية، ولم يهتم بذلك البعد الرمزى الذى حرص عليه نجيب محفوظ حين يتحدث جعفر عن أولاده: «ويطيب لى أحيانا أن أتخيل حيواتهم وحيوات أحفادهم من بعدهم ، أجل يوجد بينهم الآن قطاع طرق وقضاة ولعلهم أكثر مما أتصور، ولعلي أصادفهم في تخبطى فلا أعرفهم ولا يعرفوننى» (نفس المصدر ـ ص ١٥)

وهناك تغييرات أخرى في الفيلم أدت به إلى الابتعاد عن روح الرواية. فى مشهد زيارة جعفر لقبر أبيه مع أمه: نرى طفلا آخر من وراء المقبرة يرتدى قناعا ويظهر لجعفر ليخيفه، فيعتقد أنه شبح، بينما نراه فى الرواية يخيل إليه أن والده يحاوره من داخل مقبرة تجسيدا لتأثير عالم الخرافة الذى يعيشه الطفل ، وطبعا فإن الفارق كبير بين الموقفين فى الرواية وما يحمله من دلالات، والمشهد السينمائى الذي تغلب عليه الرغبة في تفسير الأشياء وإضفاء المنطقية عليها.

فى تتابع المشاهد، حقق السيناريو نجاحا فى الربط والتعبير والتكثيف.. تنكسر زلعة العسل ويعتقد الطفل أنها بفعل العفاريت، ثم يستمع إلى موسيقى الجراموفون القديم الذى تركه والده، ثم يستسلم للنوم، ثم يأتى عسكرى إلى الحارة ومعه الخبر المشئوم بوفاة الأم.



«قلب الليل»

الربط السريع بين الفأل السيىء بسقوط الزلعة ثم الإنصات إلى الجهاز الذي يحمل ذكرى الأب الراحل ، ثم وفاة الأم ...فى تتابع يساعد على فهم الحالة النفسية للطفل.

كذلك يجعل الفيلم الاقتراح بأن يتعلم شكرون الموسيقى فى نفس الليلة التى يغنى فيها أمام الراوى لأول مرة ، بينما يأتى هذا الاقتراح متأخرا فى الرواية. وقد ساعد هذا الاختصار فى سرعة الإيقاع للفيلم. هناك أيضا إضافات وتغييرات فى رسم الشخصيات . ويستثنى من هذا شخصية جعفر الراوى التى تكاد تتطابق مع الرواية، ونستطيع أن نستشعر كل ملامح الشخصية وأزماتها وانفعالاتها وردود أفعالها كما جاءت فى الرواية ، ويتحقق ذلك من خلال السيناريو والحوار والإخراج وأداء الممثل. ولا يعيب السيناريو فى تقديمه لهذه الشخصية سوى اختزال مرحلة الشيخوخة فى المشهد الذى أشرنا إليه سابقا.

وتبدو الاختلافات المؤثرة بين شخصيات الفيلم والرواية فى شخصيتين: هما مروانة وشكرون، جعل السيناريو مروانة من سكان العشش الذين يمارسون الاحتيال والنصب، بينما مروانة فى الرواية غجرية تعيش حياة أقرب إلى البداوة ، ترعى

الغنم في جبال الدراسة وتعيش شبه منفصلة عن المدينة. إن لقاء جعفر الراوى ومروانة في الرواية هو لقاء بين إنسان يعيش داخل المجتمع وإنسانة تعيش خارجه، بينما أحال الفيلم الفارق بينهما إلى مجرد فارق طبقى أو أخلاقى. وهذا الفارق بالطبع يقلل من شمول واتساع وتميز مسيرة جعفر الراوي الحياتية. أما شخصية شكرون، فأضاف إليها الفيلم طابعا مرحا، وكما أضاف إلى مساحة تواجدها فى الأحداث بشكل مقبول فى معظم الأحيان باستثناء مشهد النهاية، حيث نرى شكرون يتوقف بسيارته ويهبط منها حين يرى جعفر وهو يسير على الكوبرى فى حالة يرثى لها ويحاول أن يقدم له مساعدة. وعلى الجانب الآخر، يؤكد جعفر الراوى فى الرواية أنه لم يقابل شكرون بعد خروجه من السجن «لم أعثر له على أثر ولم أصادف أحدا يعرفه، وكأنه لم يطرب بصوته جيلا من الناس ، وفى معهد الموسيقى الشرقية أخبرنى أحدهم بأن محمد شكرون أقام فى المغرب ثم انقطعت أخباره .» (نص الرواية - ص ١٥١) ولاشك فى أن اختفاء شكرون إضافة إلى كل الشخصيات التى لعبت دورا هاما في حياة جعفر يكثف من شعوره بالاغتراب ، ويحيل حياته الماضية إلى واقع أشبه بالحلم الطويل أو الذكريات التى يمتزج فيها الواقع بالأسطورة، كما أراد لها نجيب محفوظ أن تكون.

ومما يحسب للفيلم هو حرصه على تقديم الصراع الفكرى والفلسفى والنفسى كما تضمنته الرواية، ولم يسع إلى إضافة أى صراع مادى تناضل من أجله الشخصيات ، ويعد التزام الفيلم بهذا الجانب محسوبا له فى ظل ظروف السينما المصرية المعاصرة. وفى مواجهة جمهور اعتاد على أفلام العصابات والجنس والمخدرات التى تتضمن عادة صراع الشخصيات من أجل الثراء، أو الاستحواذ على امرأة، أو الوصول إلى سلطة أو نفوذ، أو الصراع التقليدى بين الخير والشر بكافة أشكاله.

وإن كان الفيلم قد فقد بعض العناصر التى بإمكانها أن تضيف إلى عمقه الفلسفى، إلا أنه لم يسقط فى هاوية الضحالة. فمعاناة جعفر الراوى كإنسان يبحث عن ذاته ويحاول أن يكسر القيود المفروضة عليه تتجسد طوال مشاهد الفيلم من خلال صراعاته النفسية مع ذاته وطموحاته ونزواته وأفكاره والاختيارات المتاحة أمامه.



«قلب الليل»

وقد استفاد الفيلم - إلى حد كبير- من لغة الحوار بالرواية، بل إن هناك بعض المواقف يكاد يتطابق فيها حوار الفيلم مع حوار الرواية. كما استطاع صناع الفيلم أن يستفيدوا إلى حد كبير - من لغة الصورة عند نجيب محفوظ . «نجح الفيلم فى أن يمنح القصر برونقه الأسطورى وسحره معنى أوسع وأعمق من أن يبقيه كمجرد قصر، ينجح فى أن يجعل من الراوى الجليل رمزا شفافا للرحمة والقوة».. (كمال رمزى – جريدة «الأهالى» – ١٩٨٩/١٠/١١) واختبار زوايا التصوير فى بداية الفيلم من وجهة نظر الطفل لتعبر لنا عن موقف الطفل وإحساسه ، كما أراد لها نجيب محفوظ أن تكون.. توظيف الإضاءة والظلال فى الإحساس بالظلام مع مروانة، والإحساس بالضوء مع هدى صديق، والإحساس ببهاء الصورة ونقائها بكل ما تتضمنه من تفاصيل فى الديكور مع الراوى الكبير من أهم مزايا الفيلم.

ويتعمد المخرج أن يجعل نفس الممثل يقوم بشخصية جعفر ووالده ونفس الممثلة تقوم بدور أم جعفر ومروانة، لإبراز المعنى الرمزى فى تطابق تجربة الأب والابن وما تعنيه من بعد إنسانى.

«وهناك - على الجانب الآخر - بعض المشاهد التى عجزت عن التعبير عما تضمنته

الرواية من مشاعر وأحاسيس ، فمثلا: عندما يلتقى جعفر بمروانة لأول مرة ، نرى مشهدا واقعيا لا يعبر بواقعيته البسيطة عن معنى هذا اللقاء الذى يصفه نجيب محفوظ بالجنون الكامل، فأسلوب الإخراج هذا هو العقل الكامل، وكانت مشكلة الشاب أنه يرى امرأة لأول مرة فى حياته، بينما هو يصعق بالشهوة الجنسية على نحو ميتافيزيقى .» (سمير فريد –«الجمهورية» ـ ٩/١٠/٨٩)

أما مشهد قتل جعفر لسعد كبير، فقد جاء نقلا حرفيا لنص الرواية دون أية محاولة لتوظيف لغة السينما للتعبير عن هذا الموقف الدرامى بكل ما يحمله من معان وصراعات. نجح الفيلم فى ترجمة أفكار الرواية ، ولكنه لم يسع إلى التعبير عما تضمنته من أجواء ، قدم الفيلم تفسيرا لرواية «قلب الليل»، فالراوى هو الدين ومروانة هى الجنس ، وشكرون هو الفن ، وهدى هى العلم ، وجعفر هو الإنسان الحائر الذى يحاول التوفيق بين الأفكار المتعارضة .» (نفس المرجع) ولكن الفيلم فقد ما أتاحته له الرواية من جو خيالى وبناء غير تقليدى ورؤية متسقة. وقد أفسد نهاية الفيلم ظهور جعفر الراوى كإنسان مجنون ، وهى نهاية لا تعبر عن المشاكل الفلسفية التي تطرحها الرواية ، وأحالت الفيلم إلى حكاية رجل مجنون رفض كل ما قدمته له الحياة من فرص للسعادة والنجاح ووصل إلى مصير مأساوى نتيجة لاختياراته الطائشة.

إن رواية «قلب الليل» كانت تتطلب خيوطا من حرير وفكر برجمانى ـ نسبة إلى انجمار برجمان ـ يحيك ما يتولد فى الذهن وينسجه فى تفاصيل صغيرة ، كى تصبح عملا مرهفا موحيا بكل ما يتضمنه من أفكار ، ولكن هذا الأسلوب يعد ترفا خياليا فى الظروف السينما التجارية السائدة حاليا، وفى مواجهة القطاعات العريضة من جمهور السينما الحقيقى فى مصر من حرفيين وشباب صغار ، وقد أبدع فنانو الفيلم فى حدود ما هو ممكن واجتهدوا فى تقديم رواية نجيب محفوظ بالصورة الواقعية التقليدية التى يمكن أن يقبلها المشاهد.

روايــــة «الطـــريـــق»
وفيلما: «الطريق» و «وصمة عار»

رواية الطريق :

صدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٦٤. وهى إحدى روايات نجيب محفوظ القصيرة، وتتكون من ١٧ فصلا فى ١٣٤ صفحة من القطع الصغير. وهى من أهم أعماله ، ولا تكاد تخلو دراسة متكاملة عن أدبه إلا وتتضمن فصلا كاملا عنها. وقد أثارت كثيرا من الجدل بين النقاد حول تفسيرها ، ويصفها محمود أمين العالم بقوله: «إننا لا نجد فى بداية أعماله رواية أخرى باسم الطريق على هذا المستوى الرفيع من الفكر والأداء الفنى.. ولكن البداية والنهاية فى أدب نجيب محفوظ كله.. هو الطريق.» («طريق نجيب محفوظ» - مقال بمجلة «المصور»، أكتوبر ٦٤).

وإن كان هذا الوصف يتسم بالمبالغة فى الترحيب بالرواية إلا أنه يعكس مدى الاهتمام والاحتفاء النقدى بها.. ويرى على أبو شادى أن رواية الطريق من أكثر روايات نجيب محفوظ مراوغة فى الإمساك بدلائلها وفك رموزها.» (مقال بمجلة «فن» - يناير ٩١)

وعموما فرواية الطريق باسمها وموضوعها تشكل محورا أساسيا فى عدد كبير من روايات محفوظ ، بل إن فكرة البحث عن الطريق هى الشغل الشاغل لكاتبنا فى معظم أعماله.. إن اختيار الطريق الملائم للأمة هو موضوع رواية «أولاد حارتنا» واختيار الطريق الملائم للفرد هو موضوع رواية «اللص والكلاب».. وقد يحمل هذا الطريق بعدا دينيا أو فلسفيا كما هو الحال «أولاد حارتنا» وقد يحمل بعدا سياسيا كما فى «قلب الليل» كما يحمل بعدا نفسيا فى «الشحاذ» ولكن فى كل الأحوال

تمتزج كل هذه الأبعاد حتى يصعب الفصل أو التصنيف .

ولكن الحال فى رواية «الطريق» يختلف، لأن البحث عن الطريق - فى حد ذاته - هو الهدف من الرواية - كما يشير الاسم والمضمون والموضوع - فالبحث عن الحرية والكرامة والسلام هى رسالة صابر بطل الطريق.» (شكرى غالى - «المنتمى» - ص٣٧٢ - الطبعة الأولى ٦٤ - القاهرة)

ملخص أحداث الرواية :

تتوفى بسيمة عمران أم صابر ولا تترك له سوى ماض ملوث بتاريخها الطويل فى عالم الدعارة والقوادة.. بينما لا يملك صابر وظيفة ولا حرفة ، ولم يحصل على قدر يذكر من التعليم. أبعدته عن مجال عملها ووفرت له حياة رغدة قبل دخولها السجن وإصابتها بالمرض. فاجأته قبل موتها بأن له أبا اسمه سيد الرحيمى عليه أن يبحث عنه ليخرج من أزمته ، ولا يجد صابر سبيلا سوى البحث عن هذا الأب، فينتقل من الإسكندرية إلى القاهرة ليبحث عن شخص ليس له عنوان ولا وظيفة! فقط يحمل معه صورة قديمة له من ثلاثين سنة، وليس لديه أى معلومات عنه سوى أنه كان من الأعيان.

يسكن صابر فى أحد الفنادق الفقيرة وتنشأ علاقة جنسية بينه وبين كريمة، الزوجة الشابة للعجوز صاحب الفندق، كما تنشأ علاقة عاطفية بينه وبين إلهام موظفة الجريدة التى ينشر بها إعلان البحث عن سيد الرحيمى.. وخلال رحلة البحث الطويلة الفاشلة تتنازع صابر الرغبة فى الارتباط بإلهام المرهونة بالوصول إلى الأب، والاستجابة لإغراء كريمة له بقتل العجوز حتى تؤول ثروته لهما دون الحاجة إلى الأب.

وعندما ييأس صابر من وجود الأب يستجيب لإغراء كريمة ويقتل العجوز ، ولكن محمد السيوى مساعد العجوز يزرع الشك فى قلب صابر تجاه كريمة وذلك بإيعاز من الشرطة. ويظن صابر أن كريمة ورطته فى الجريمة لتهرب مع عشيق آخر، فيقتلها ويقع فى قبضة الشرطة متهما بجريمتى قتل بدلا من واحدة، وعندما يلتقى فى السجن بالمحامى الذى وكلته إلهام للدفاع عنه يعرف منه بعض الأخبار عن والده أن سيد الرحيمى ينتقل من بلد إلى بلد بل من قارة إلى قارة معتمدا على ملايينه جاريا وراء النساء من كل شكل ولون .» (نص الرواية - ص ١٦٧) ويتعلق أمل صابر من جديد فى البحث عن والده . ويلح على المحامى فى أن يساعده للوصول إلى

أبيه.. وعبثا يحاول المحامي إقناعه بصعوبة هذا الأمر وعدم جدواه ..

«وهكذا تنتهي الرواية دون أن تنتهي رحلة البحث عن سيد الرحيمي ودون أن تفصح - بشكل مباشر- عن الطريق الصواب الذى يبحث عنه كل منا، إن حكاية صابر تذكرنا جميعا بحكاياتنا ونحن نحيد خلال رحلة الحياة عن الطريق بإرادة أو بدونها، لكننا لا نتوقف كثيرا لنسأل أنفسنا.. هل نحن مازلنا على الطريق .. فالحق أن مثل هذه الأعمال لا يكتب نهايتها الكتاب ، لأنها بمجرد أن تتسرب إلى أعماقنا الخفية تشق لنفسها أخاديد غائرة فى الوجدان يصعب على أى كاتب - مهما أوتي من مقدرة - أن يتنبأ إلى أين تنتهى.» (غالى شكرى - المنتمى - ص ٣٨٢)

محاولات لفهم الرواية :

سعيت فى الملخص السابق أن أعكس البعد الرمزى للرواية.. والرمز هنا جزء لا ينفصل عن البناء الشكلى للرواية.. والحق أن فرصة محفوظ الباهرة أنه استطاع أن يجعل من المباشرة فنا، فما يظنه بعض النقاد رموزا .أسطورية أو تاريخية هو الواقع بنفسه ، وقد تجرد من كل ما هو عرضى وعابر ليبقى على ما هو جوهرى وأصيل.

وعلى الرغم من هذا التضافر الشديد بين مستوى الواقع ومستوى الرمز فى الرواية إلا أن النقاد اختلفوا فى التفسير المباشر للمعنى الرمزى. فالبعض يرى أن رواية الطريق «هي بحث الإنسان الدائب عن الله أو أبيه الذى فى السموات كما تسميه بعض الأديان وهذا القدر الذى يسوقه سوقا إلى المشنقة هو قدر موته المعلق في رقبته منذ أن خرج إلى الوجود.» (لويس عوض - الثورة والأدب - ص١٣١ - دار الكتب ١٩٦٧). بينما يرى البعض أنه ملحمة الروح المصرية التى تتجسد فى إيزيس باسم بسيمة، وفى أوزوريس باسم الرحيمى، وفى حورس باسم صابر، بينما يضفى البعض على الشخصيات رموزا واقعية في التاريخ الحديث، فالسيد الرحيمى هو الأفغانى، وخليل الرأسمالية ، والساوى البيروقراطية.. .» (توفيق حنا - مجلة «القصة» - عدد ١٢ - ١٩٦٤) والرأى القائل بأن «الأب المفقود هو الشباب الثورى فى الجامعات إبان السنوات الأولى من الثلاثينيات .» (فؤاد دوارة - مجلة «المجلة» - يوليه ١٩٦٤) أو أن أزمة صابر هى أزمة الصراع بين الروح والجسد وأن الأب الضائع يشير إلى فقدان العقيدة .» (حافظ صبرى مجلة الآداب - يونيه ١٩٦٤)



« وصمة عار » - إخراج أشرف فهمى - ١٩٨٦

من خلال هذا العرض السريع نرى أن بعض الآراء قد اقتربت من التفسير المنطقى للبعد الرمزى للرواية، بينما فرضت بعض الآراء إسقاطات على شخصيات ومسميات واقعية أو أسطورية ، ولكن المشكلة أن كل هذه الآراء فرضت تفسيرات من خارج الرواية.. بينما يصيب أكثر د. غالى شكرى حين يفند هذه الآراء ويبنى تفسيره على اعتبار «أن الشكل فى الرواية هو المدخل السليم إلى مضمونها » (المنتمى - ص ٣٨٤) وهو يتوصل إلى أن صابر هو الإنسان المعاصر فى مصر المعاصرة. وهو ابن الرحيمى، ولكن للرحيمى أبناء آخرين فى مختلف بقاع الدنيا - كما تقول الرواية - وإذا كان الرحيمى هو الوعد المتجدد بالحرية والكرامة والسلام فإن صابر هو الشاهد التراجيدى على ضيعة الوعد العظيم فى أرضنا وزماننا ، وليست الرحلة التى قطعها صابر وانتهت بالجريمة إلا برهانا دمويا على وجود الحرية والكرامة والسلام وغيابهما فى آن واحد.. وجودها في ذروة ما آلت إليه الحضارة من تألق، وغيابها بما آلت إليه حضارتنا.

وتذهب الدكتورة فاليريا كيريتشنكو فى دراستها بعنوان «البحث عن الطريق» من «كتاب نجيب محفوظ فى مرآة الاستشراق»، إلى أن إجابة السؤال المطروح هى فى

الحقيقة الإجابة نفسها التى نجدها فى السمان والخريف.. إن الإنسان ملزم بالعمل فى حياته.. ولابد لعمله من أن يكون لمصلحة ولخير المجتمع ككل لا لخدمة مصلحة الفرد الأنانية الضيقة. وترجع هذا التفسير إلى أن قضية الطريق على مستوى الواقع المصرى وظروف الثورة.. بداية الستينيات وجدت لها حلا فى الاعتماد على القوى الذاتية لمصر. وفى هذه الحال قد نفهم الرواية باعتبارها تجسيدا فنيا لفكرة العدمية التى نادت بتجنب طرق، وتجارب للبلدان الأخرى ، والبحث عن نظام اجتماعى وطريق خاص.

وهكذا كانت الرواية أشبه بالبحر الزاخر ما إن نغوص به حتى تمتلىء يداك باللالىء والدر، ووجد فيها كل باحث وناقد ضالته، وفتحت آفاقا رحبة فى التفسير والتعليل.. مادية وروحية واقعية وميتافيزيقية، بحثا عن الله أو بحثا عن الله فى الإنسان (على أبو شادى - مجلة «فن» يناير ١٩٩١).

الشخصيات :

فى هذا العمل يصعب تناول الشخصيات على حدة بحيث تمتزج الشخصيات وتكمل بعضها البعض، حتى لو لم تلتق على مستوى الأحداث، ولكنها تلتقى على سبيل التداعى والتشابه والتناقض.. كما أن معنى الشخصيات لا تعنى فقط تلك التى توجد ضمن أحداث الرواية فحسب، بل تمتد إلى شخصيات لا نلتقى بها طوال الأحداث مثل: سيد الرحيمى(الغائب / الحاضر) الذى يبحث عنه صابر طوال الأحداث ،والذى يشكل اختفاؤه محورا أساسيا للأحداث . وكذلك الحال بالنسبة لزوج كريمة السابق -مع الفارق- الذى تتسبب القصة الوهمية بشأنه فى مقتل كريمة والإيقاع بالمجرم صابر. أما بسيمة فعلى الرغم من موتها فى بداية الأحداث إلا أن وجودها يظل قويا طوال الرواية.

وعلاوة على ما سبق، فإن المدهش حقا هو أن شخصية الرحيمى لاتقل فى الأهمية عن شخصية صابر على مستوى الأحداث أو الرمز.

إن نجيب محفوظ يحرص على أن يعطى للأب دلالتين، الدلالة المحددة باعتباره أبا والدلالة الرمزية.. وهو يحرص على التأكيد على الدلالتين بلا مباشرة أو إقحام.. إنه يحدد لنا عمره، وملامحه، وعلاقاته الجزئية،وزياراته المتعددة، ومواعيده الدقيقة، ولكنه يرتفع فوق كل هذا التحديد ويحرص على تأكيد دلالته الرمزية الشاملة. إنه صورة من صابر، ولكن كما يكون القمر على الورق صورة من القمر فى كبد السماء، وهو

يستعين بثرائه الفاحش للتنقل بين القارات جاريا وراء النساء.. وفى كل ركن من الأرض له أبناء.. وبهذه الكثرة العددية يتغير مفهوم الأبوة ويتعالى فوق المفهوم المحدد الجزئى .» (محمود أمين العالم ـ مقال بمجلة «المصور» أكتوبر ١٩٦٤) إن هذا المعنى يؤكده الحوار حين يسخر منه صابر قائلا: «بينما يلهو فوق الكرة ينزوى ابنه فى السجن منتظرا حبل المشنقة » (نص الرواية ـ ص ١٦٨) ..إذا تأملنا ما تحمله كلمة الكرة هنا من دلالة للكرة الأرضية وربطناها بالمكالمة التليفونية الساخرة التى جاءت لصابر من أحدهم يخبره أنه الأب وأن عنوانه درب التبانة ـ هذا العنوان الوهمى الذى أضفى على شخصية الأب بعدا كونيا..

ولكن هل يعتبر اختفاء الأب أو رمز الوجود هو السبب فى محنة صابر، أم أن أزمة صابر تنبع من داخله شخصيا؟ إن سيد الرحيمى هو معنى الأبوة فى أشد صورها شمولا وأكثر معانيها جوهرية وأصالة. ولهذا كان من الطبيعى أن يفشل صابر فى العثور عليه مادام يتذرع إليه بالرسائل مثل مشايخ الحارات وأرقام التليفونات وكشوف السجن وإعلانات الصحف لا لأن الأبوة بهذا المعنى الشامل ليس لها عنوان محدد. «إن الطريق إلى الله هو طريق البرهان والإيمان والبصيرة المتفتحة... ولكن هل هذا هو الطريق؟ هل محنة الإنسان هى غربته عن أبيه ، عن ربه.. ومن أجل هذا حوكم وأدين.. ؟ هل الطريق الإيجابى هو طريق الإيمان..؟ لاشك فى أن الإيمان بعد من أبعاد الرواية.. بل بعد من أبعاد محفوظ الأدبية والفلسفية عامة، ولكنه لا يعبر عن جوهر الطريق الذى يبشر به.» (محمود أمين العالم ـ «طريق نجيب محفوظ»)

من سياق الرواية كلها يتضح أن صابر يعلق حياته كلها على أبيه، على معجزة هذا اللقاء ، إنه حلال مشاكله: حبه ، عمله ، حياته ، استقامته ، سعادته.، ولهذا فهو يعيش فى بحث عن هذه المعجزة وفى انتظارها وهذه في الحقيقة مأساته ومحنته.. مأساته فى بحثه العقيم عنه، فى انتظاره ، فى تعلقه المطلق به كسبيل أوحد للخلاص. بهذا المنهج العقيم فقد صابر أباه وأنكره ، وفقد إلهام وفقد الحرية والكرامة والسلام وفقد نفسه أخيرا. وكانت نقطة البداية فى مأساته أنه راح يبحث عن كل ذلك بالبحث عن الأب وانتظاره.

وفى ظل نمط التضاد والتشابه الذى يقوم عليه البناء الروائى للطريق تكتسب كل من كريمة وإلهام أبعادا ضخمة، فكلتاهما تجسدان خارجيا وتضاهيان طرفى

الصراع الداخلي عند صابر بين الحق والباطل ، بين الموروث والمأمول ، بين الماضي والمستقبل ، بين العوامل التي تعوق البحث والعوامل التي تجعل التوصل إلى الحرية والكرامة والسلام ممكنا.» (لطيفة الزيات ـ «نجيب محفوظ الصورة والمثال» ص ٨١ ـ كتاب «الأهالي» ـ القاهرة ١٩٨٩) وكريمة ليست امتدادا للأم فحسب، بل تجسيدا للتراث بكل معوقاته التي تحول دون استكمال البحث، وبالتالي دون نجاحه وهي تخاطب ماضي وأعماق صابر بألف لسان، وهي هذا الباطل الموروث من حيث هي تجسيد حي للقصور الإنساني الذي يحول دون الإنسان والتوصل إلى قيمة، ومن حيث هي اللذة الحسية التي تحبس الإنسان داخل جحيمها في منأى عن تطلعاته الروحية، ومن حيث هي تستثير في نفس صابر الرغبة المجنونة في التملك والاستحواذ والنزعة الدموية في الانتقام وتوقظ في نفسه عناصر العنف والجبروت والبطش والكبرياء الغشوم والتدمير.. وهي التراث الإنساني من حيث هي تخاطب الفطرة فتنطلق على سجيتها بلا حواجز من الوعي ولا عائق.

وعلى النقيض من كريمة تقف إلهام كامتداد طبيعي للرحيمي أو للحق. وهي امتداد للحق على الرغم من أنها توصلت للمعنى في العمل الذي هو قيمة إنسانية، وليس بغيبية من الغيبيات. وإلهام التي تخاطب في صابر جانب الحق وهي التي تكشف له عن جانب الحق في ذاته ، الذي غالبا ما يخفى عليه. وهي اليد التي تمتد إلى إنقاذ صابر من الجريمة في كل لحظة من لحظات الحدث، وهي في النهاية التي تتقبل صابر كإنسان ينطوي على الحق في محنته وفي سجنه، وهو ينتظر تنفيذ حكم الإعدام بعد أن تكشفت جرائمه.

ومعظم الشخصيات الثانوية في هذه الرواية تلعب دوراً هاماً مهما قصر حجم دورها . إن الشحاذ المداح الذي يكتسب في النص أهمية خاصة يجمع في كيانه الكثير من المتناقضات، فهو الزاهد والمتصوف في حاضره، وهو الفتوة الداعر في ماضيه، وهو صاحب الظاهر القبيح المقزز، وصاحب المديح النبوي والصوت الملائكي العذب. وصوت المداح يصل إلى صابر طيلة الحدث معلقا. ولكن صابر لايلتقي به وجها لوجه إلا مرتين ، وتوقيت المرتين توقيت دقيق مناسب. فصابر يلتقي به لأول مرة فور فراغه من قتل خليل، ويصطدم به في المرة الثانية وهو في طريقه لقتل كريمة.. ويكتسب هذا التوقيت للقاء صابر مع المداح أهمية كنمط ـ حين نتذكر أن صابر بعد أن يرتكب جريمة القتل الأولى وفي ليلة الجريمة ذاتها يلتقي بالرحيمي،



«وصمة عار» – إخراج أشرف فهمي – ١٩٨٦

ويتأكد لحظتها له أن راكب السيارة هوالأب، ويجرى وراء السيارة وهى تتباعد دون أن يتمكن من التقاطها . «وهذه هى اللحظة الوحيدة من الحدث التى يعتقد فيها صابر أنه ابصر أباه، لحظة الرؤيا أو البصيرة» (لطيفة الزيات ـ المرجع السابق ـ ص ٩٦) ولا تتوقف شخصية المداح عند هذا الحد ، بل إنها تبدو أشبه برؤية مستقبلية لتصور صابر لنفسه إذا بقى على حاله ولم يعثر على أبيه.. إن تحوله إلى بلطجى ثم قواد سيصل به إلى هذه النهاية المأساوية... شخصية المداح من هذا المنظور هي صورة أخرى لصابر يطل عليها ويحاول أن يهرب منها ولو باختيار ارتكاب الجريمة.. « إن نجيب من هؤلاء الفنانين الذين ينفذون إلى أعماق الأشياء ولا يخدعهم ،لمظهر الخارجي، وكما كان فى مرحلته الأولى يتتبع جذور الشر فى الإنسان حتى يجد بذرته الأساسية فى المجتمع الخارجي، فهو هنا فى المرحلة الجديدة من أدبه يتتبع جذور الشر ويصل فى النهاية إلى الاضطراب الروحى الذى يعترى الإنسان ويعذبه ويشقيه» (رجاء النقاش ـ «فى حب نجيب محفوظ» ـ ص ٣١٨ القاهرة ١٩٩٥).

البناء الروائى :

يمكن بشكل تجريدى تقسيم فصول الرواية على النحو التالى:

١ـ وفاة الأم واكتشاف صابر أن له أبا.
٢ـ السفر إلى القاهرة والبحث عن الأب.
٣ـ انخراط صابر فى علاقة جنسية مع كريمة ، وأخرى عاطفية مع إلهام.
٤ـ السقوط فى عالم الجريمة.
٥ـ انتظار الحكم بالإعدام.

وإذا كان هذا التقسيم يفقد الرواية معناها، فإن الحبكة أيضا تضيف إلى هذا التبسيط ، فهى حكاية شاب ضائع يبحث عن والده ويسقط فى عالم الجريمة دون أن يعثر على أبيه.

وإذا كان هذا العرض يوضح أن الجنس والجريمة هما العنصران الأساسيان فى الأحداث «فإن الأسلوب الذى يقدمهما به نجيب محفوظ لاينزل بهما إلى مستوى قد نجده فى الأدب المكشوف أو القصص البوليسية.. إن القارىء سيجد نفسه مجبرا على الوقوف عند أسلوب أداء هذه العناصر لاعندها هي وسيجد أن تتبع الانطباعات المتساقطة فى تشابك على ذهن البطل مثلا وهو يفكر فى جريمة القتل ، أمتع بكثير من احتباس الأنفاس لدى ارتكاب الجريمة نفسها» (محمود الربيعى - كتاب «قراءة الرواية» - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٣) .

إن رواية الطريق تتميز ببناء درامى بسيط سهل تتوالى فيه الأحداث بشكل متسلسل يتضمن فى داخله ذكريات وإشارات للماضى وأحلاما عبثية تستشرف المستقبل، ولكنها لا تعوق تدفق الحدث، وإنما تضيف إلى قوة اندفاعه بإكمال الصورة فى ذهن المشاهد.

إن التفاصيل البسيطة والأحداث العرضية والسلوكيات وعلاقات الشخصيات ودلالاتها هى التي أضفت على هذه الرواية ببنائها البسيط أبعادا شديدة العمق والرمزية.

المكان والزمان :

تدور أحداث «الطريق» فى بضعة أشهر فى الفترة المعاصرة لزمن صدور الرواية. ينتقل البطل من الإسكندرية إلى القاهرة. حيث يقوم برحلة للبحث. ولكن الرواية تنتقل بنا فى رحلة زمنية عبر تاريخ حياة أسرة الرحيمى، وتلقى هذه الرحلة بظلالها على رحلة الإنسان منذ بداية الكون. وإذا كان صابر قد انحصرت رحلته من الإسكندرية إلى القاهرة إلا أننا نعيش معه رحلة بحث بخيالنا عن والده الذى يتنقل

فى أرجاء العالم.. كما يدخل بنا محفوظ إلى دهاليز الذات البشرية من خلال ذكريات صابر وأحلام النوم واليقظة.. إن تحديد الزمان والمكان فى هذه الرواية لا يتوقف عندما نتابعه من أحداث، بل يمتد إلى ما وراءها .

اللغة :

يقترب محفوظ فى لغة هذه الرواية من اللغة الوسيطة ويتخلص تقريبا من كل المفردات القديمة غير الشائعة ، وهو بهذا يساير لغة العصر التى بدأت تسود فى ذلك الحين.

ولكن خطة «الطريق» وبناءها الفنى تتفق مع هذا الأسلوب السلس (مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - اغسطس ١٩٦٤)... ولكن بساطة الشكل أو اللغة ربما تضيف صعوبة في عملية تحويلها إلى وسيط تعبيرى آخر ، كما تسببت فى اختلاف النقاد فى التفسير. إن تحقيق البساطة في الشكل مع العمق وتعدد الأبعاد والدلالات فى المضمون مسألة ليست سهلة. وعلى الرغم من هذا، فهى من رواياته القليلة التى قدمتها السينما أكثر من مرة.. ولايشاركها فى هذا سوى روايتى «اللص والكلاب» و«بداية ونهاية».. كما سارع التليفزيون بتقديمها فى مسلسل فى نفس عام صدورها. وفى نفس الوقت الذى كان المخرج حسام الدين مصطفى قد بدأ تصويرها فى فيلم للسينما يحمل نفس الاسم.. ثم يعود المخرج أشرف فهمى ليعيد تقديمها فى فيلم آخر بعد ذلك بعشرين سنة باسم **«وصمة عار»**.

وسوف نتناول فى الصفحات التالية هذين الفيلمين بالبحث، مقارنة بالرواية لنتعرف على محاولة السينما المصرية عبر نحو ربع قرن فى تقديم هذه الرواية الصعبة وماذا تحقق خلال هذه المحاولات ؟.. وهل استطاعت السينما أن تقترب أكثر من عالم نجيب محفوظ العميق الذى يختبىء تحت سطح هادىء.؟

فيلم **«الطريق»** : تعود أهمية الفيلم من الناحية التاريخية إلى أنه من الأعمال الأولى المعدة عن روايات محفوظ بعد توقفه عن كتابة السيناريو وتوليه منصب مدير عام الرقابة.. وهى خامس رواية يتم إعدادها للكاتب.. وأول لقاء مع المخرج حسام الدين مصطفى تلاه بعد ذلك بسنوات **«السمان والخريف» و«الشحاذ..»**

«هذه الرواية الكنز ، إلتقطها حسام لتكون فيلمه الثالث والعشرين بعد اثنين وعشرين عملا خلت من التميز والتمييز وكلها باستثناء فيلمين تجاوزا لا تعدو مستنسخات ممسوخة لأردأ ما فى السينما الأمريكية .» (على أبو شادى - إتقان

الحرفة) كتب السيناريو والحوار حسين حلمى المهندس وهو رابع فيلم يكتب له السيناريو والحوار، ولكن نشاطه السينمائى متشعب، فمارس الإنتاج ، ثم السيناريو والحوار ثم أخيرا الإخراج ، كما أن له مؤلفات ودراسات سينمائية.» (قاموس السينمائيين المصريين ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٧).

والفيلم من إنتاج القطاع العام وبالتحديد شركة القاهرة للسينما « وقد تحقق له قدر من الدعاية المصاحبة لتصويره وعرضه ، ربما لم تتح لفيلم آخر فى حينه.» (مجلة «المصور» ـ ١٤/١٢/١٩٦٤)

ويشير خبر يحتل صفحتين فى مجلة «المصور» إلى أن الفيلم يعرض فى الجمهورية العربية المتحدة (مصر وسوريا) وكل دول المشرق العربى في نفس الوقت.. وهذه هى المرة الأولى بالنسبة إلى فيلم عربى طبعت شركة القاهرة ٢٥ نسخة من الفيلم لكى يتوفر لجمهور دمشق وبيروت وعمان وبغداد والجزائر والرباط وتونس أن يروه فى نفس الوقت الذى يعرض فيه بالقاهرة.

وإلى جانب كل هذا، وفر الإنتاج للفيلم طاقم عمل جيد مثل : مدير التصوير الشهير وديد سرى ، ووضع الموسيقى التصويرية أحد ألمع نجومها فى ذلك الحين هو ميشيل يوسف.. كما اختار المخرج نخبة من ألمع نجوم السينما المصرية فى ذلك الوقت على رأسهم النجم الشهير رشدى أباظة، والنجمة الكبيرة شادية التى سبق لها القيام ببطولة «اللص والكلاب» و«زقاق المدق»، والنجمة سعاد حسنى وهي واحدة من ألمع نجمات السينما المصرية على الإطلاق.. إلى جانب الممثلة القديرة تحية كاريوكا وغيرهم.

الفيلم والرواية :

يلتزم فيلم «الطريق» ـ إلى حد كبير ـ ببناء الرواية، حيث استفاد من مستواها الأول كعمل بوليسى محكم البناء مملوء بالإثارة والتشويق ، واهتم بإبراز جانبى الجنس والجريمة كعنصرين طاغيين على سطح الرواية.. نستطيع أن نلاحظ بسهولة تطابق فصول الفيلم مع الرواية باستثناء البداية والنهاية..

فى بداية الفيلم يفضل كاتب السيناريو أسلوب التتابع الزمنى للأحداث بدلا من العودة للماضى الذى استخدمته الرواية.. فبينما تبدأ الرواية بتوديع صابر لنعش أمه أمام القبر تعود بنا الأحداث إلى آخر حوار لصابر مع أمه، بينما نعرف من خلال تفاصيل متناثرة حكاية دخولها السجن، وطبيعة نشاطها المشبوه، وطبيعة حياة

صابر قبل القبض عليها.. يقدم لنا السيناريو كل هذه الأحداث فى مقدمة سريعة قبل العناوين ، حيث نتعرف على صابر وأمه القوادة التى تسقط فجأة فى يد الشرطة ويتهاوى مع سقوطها وسجنها البناء الهش لوحيدها المدلل حين تخرج من السجن بعد خمس سنوات تفضى لصابر بالسر الذى حجبته عنه منذ طفولته، فالأب لايزال حيا وهو أمله فى الحياة الكريمة.. تسلمه صورته وتطلب منه البحث عنه فى القاهرة. وتموت الأم، وما إن تنتهى العناوين حتى نتابع رحلة صابر فى مدينة القاهرة.. وهكذا تحقق البداية للفيلم فرصة جيدة لتدفق الأحداث بعد أن تعرفنا ـ بشكل جيد ـ على حكاية صابر وانشغلنا معه برحلة البحث.

أما فى النهاية ، فقد حذف السيناريو الفصل رقم (١٧) الذى يدور داخل السجن حيث نرى صابر يستعيد الأحداث ويفكر فيما كتبته عنه الصحف.. بينما نجح الفيلم فى اختزال النهاية لتتفق مع الشكل والإيقاع السينمائى، حيث نرى صابر وقوات الشرطة تحاصره، ثم يحيط الإظلام بكل محتويات الكادر ولا تبقى سوى صورة صابر يحيط بها حبل المشنقة، ثم تنزل كلمة النهاية على الآخر من الشاشة.. وجدير بالذكر أن المعلومة الهامة التى تضمنها الفصل المحذوف من الرواية وهى معرفة صابر من خلال المحامى بحقيقة وجود والده مع صعوبة العثور عليه فى نفس الوقت قدمها الفيلم أيضا فى المشهد الأخير، حيث يعرفها صابر من خلال إلهام التى ذهبت إليه تطلب منه تسليم نفسه للشرطة.

النسيج (التفاصيل) :

استفاد الفيلم ـ إلى حد كبير ـ من تفاصيل الرواية ، بل إن بعض المشاهد تأتى مطابقة لمشاهد الرواية بحواراتها أو إيماءات شخصياتها . ولكن من أكثر الأجزاء التى نلاحظ فيها ابتكارا خاصا بالسيناريو هى مشاهد المطاردات والترقب. يستغرق الفيلم فى سرد تفاصيل الجريمة، ويحاول خلق نوع من التشويق والتوتر عن طريق التلويح بإمكانية افتضاح أمر صابر، كما يستهوي عنصرا الجريمة والمطاردة كاتب السيناريو، فبدلا من إلقاء القبض على صابر داخل شقة كريمة ، نراه فى الفيلم ينجح فى الهروب.. ولا ينجح رجال الشرطة فى القبض عليه إلا بتعقب إلهام التى تذهب لمقابلته عند المقابر.

ينجح أيضا السيناريو في تقديم انتقالات بارعة ذات دلالة درامية ، حيث يمهد السيناريو بصريا بالعديد من المشاهد التي يتفصد منها فحيح الجنس غير المشبع

عند كريمة، ترقص ملتاعة على نغمات أغنية «شط اسكندرية» التى تجمع بينها وبين صابر، الذى يطلب ممن في البار «سمك وكابوريا» فى إيحاء مشبع بالجنس .. ويتم القطع المتوازى بين صابر وكريمة المسهدة بعد استغراق الزوج فى سبات عميق.. ويتصاعد الإيقاع بتقصير زمن اللقطات والقطع المتبادل بين صابر وكريمة والزوج إلى أن تقرر كريمة أن تذهب إلى صابر في حجرته...

البناء السينمائى فى هذا الجزء حقق مصداقية أكثر إقناعا من الرواية التى نفاجأ فيها بكريمة تدخل حجرة صابر دون أى تمهيد.. وساعد السيناريو في هذا اعتماده علي وجهة النظر المحايدة في السرد، على العكس من الرواية التى التزمت بوجهة نظر صابر .. ولكن هذا الأسلوب ـ بوجه عام ـ أفقد الفيلم ماتمتعت به الرواية من جو مشبع بالغموض، حيث يعيش القارىء مع صابر رحلته عبر طريق معتم لا يرى من خلاله من يتربص به أو من يريد حمايته.

كما كشف لنا الفيلم ـ منذ البداية ـ الخطة التى أعدتها الشرطة للإيقاع بصابر .. كما تطوع السيناريو بتعريفنا بحقيقة وجود الأب في وقت مبكر قبل صابر بفترة طويلة .»(على أبو شادى ـ «الطريق إتقان الحرفة».

الشخصيات :

احتفظ الفيلم بشخصيات الرواية الأساسية، وكذلك بمعظم الشخصيات الثانوية، ولم يحذف منها سوى شخصية المحامي والمجذوب، ولم يضف سوى شخصية وكيل النيابة، مع إهمال البعد الرمزى بحذف شخصية المجذوب وتهميش فكرة البحث عن الأب.. وقد اهتم الفيلم ـ بوجه عام ـ بالبعد المادى للشخصيات على النحو التالى:

صابر : فى المشاهد الأولى، نتعرف على الشخصية التى جسدها رشدى أباظة بملامحه الوسيمة ، وقامته الفارعة ، وقوته الجسدية، وحضوره فى ذهن المشاهد كبطل لأفلام الحركة.. ولا يخذل السيناريو المشاهد، فسرعان ما يشتبك صابر في معركة مع أحد أصدقاء الملهى يكشف من خلالها عن إصابته بعقدة ناشئة عن سمعة أمه السيئة، فهو لايكتفى بضرب الخصم الذى يسخر من أمه ، بل إنه يكاد يقتله.. نتعرف أيضا على التطور السريع الذى يطرأ عليه.. وتحوله من شاب ثرى إلى شاب ضائع فقد ثروة أمه.. ولكن الفيلم لا يعكس لنا حالة الخواء النفسى والروحى التى ركزت عليها الرواية.. لهذا لا تشكل رحلة البحث عن الأب إلا البحث عن مصدر للمال. بينما شكلت رحلته في الرواية آفاقا واسعة باعتبارها تطلعا للحرية والكرامة

والسلام.. وقد فقد الفيلم كل هذا، لأنه تجاهل المونولوج الداخلى والأحلام ولم يبحث عن المعادل الموضوعى الذى يعوض افتقاد هذه العناصر سينمائيا.

كريمة : تقول الفنانة شادية التى جسدت شخصية كريمة : «كريمة هى تلك الآثام التي يحملها الإنسان على ظهره ، هى الغواية والشر والإغراء المدمر.. هى حواءالتى أخرجت آدم من الجنة، وسبب الجرم الذى ارتكبه قابيل ، وهى الدنيا التى لا مهرب منها.ـ كما يقول الدكتور لويس عوض فى تحليله للرواية .» (حوار مع الفنانة شادية ـ مجلة «الكواكب» ـ ٦٤/١٢/٧).

ولكن شخصية كريمة على الشاشة لا تعكس أيا من هذه المعانى قدم السيناريو الحياة الخاصة بها قبل أن تقيم علاقتها مع صابر، كما كشف لنا عن مؤامرة البوليس للإيقاع بينها وبين صابر.. لهذا فنحن نتعرف عليها كضحية أو امرأة مسكينة تتزوج من رجل عجوز، وتبحث عن مخرج لحياتها المأساوية ولو بارتكاب الجريمة.

خليل : بينما أثار السيناريو تعاطفنا مع شخصية كريمة ، فقد عمد إلى إثارة سخريتنا واشمئزازنا من خليل ، لم يكن السيناريو موفقا فى بناء شخصية عم خليل فقد بدا كرجل ملتاع، اشترى شباب امرأة ، وراح يصوره كطفل أخرق يفرح ويهز قدميه طربا حين يتحسس جسد امرأته الفتى ، وتمادى فى السخرية منه ، فحين كان يقطع لقاءات صابر وكريمة بلقطة لخليل وهو يشخر فى عفوية ساذجة أفقدتنا التعاطف المطلوب معه حين تم قتله بيد صابر.

وهكذا ينعكس من تحليل هذه الشخصيات الرئيسية الثلاث أن الفيلم لم يغفل فقط البعد الرمزى، ولكنه أفقد الشخصيات الأثر المرجو منها فى الرواية، بل إنه جعلها تترك لدينا أثرا عكسيا تماما.

اللغة :

. **(لغة الرواية ـ لغة السينما)** يرى الناقد عبد الفتاح الفيشاوى أن نجيب محفوظ فى مرحلته الإبداعية فى تلك الفترة يقترب من السينما بحيث يضفر المضمون مع الشكل ويعكسه من خلال تفاعل الشخصيات والأحداث.. ثم يواصل قائلا: «ولا أغالى إذا قلت إن نجيب محفوظ كتب الطريق بأسلوب سينمائي من حيث تلاحم المشاهد وتتابع الصور.. بل إنه تمادى فى استخدام عناصر التشويق، فنراه يجعل صابر، يحلم بلقاء السيد الرحيمى دون أن يشير إلى ذلك ، ويصل بنا وبه إلى القمة،

ثم تتضح الحقيقة أنه مجرد حلم.» (عبد الفتاح الفيشاوي ـ مقال بمَجلة «المصور» ٦٤/١٢/٢٦). وإذا تحفظنا على وجهة النظر هذه على اعتبار أن كل العناصر السينمائية التي يرى الناقد أنها مستعارة من السينما هى عناصر روائية أصلا.. فإننا نجده يتمادى ويقول : «كان يمكن أن تنتهى الرواية عند الفقرة التالية «انقض عليها كالمجنون وقبض على عنقها بيدين عصبيتين: ثم ضغط بكل قواه، على حين اهتز الجو من زلزلة دفع الباب، ولكن نجيب محفوظ كتب فصلا كاملا عن صابر فى السجن وأمله في التوصل إلى أبيه.. وقد كتب هذا الفصل لكى يعطى المخرج فكرة واضحة عن مضمون القصة ويضع فى يده مفتاح الشخصيات عندما استعرض ما نشرته الجرائد من آراء وتفسيرات عن الحادث .» ومن الغريب أن يفترض الناقد أن يكتب الروائى خصيصا من أجل السينما وأن ينهى روايته بمذكرة تفسيرية للمخرج. ولكن المشكلة تبدو أساسا من تعامل الناقد مع النص باعتباره رواية بوليسية تنتهي بالقبض علي المجرم.. علما بأن الناقد نفسه يرى فى المقال ذاته أن الفيلم اهتم بالصورة الخارجية على حساب المضمون، ولم يسع لإبراز البعد الرمزى فى شخصية الرحيمى. كما يرى أن بداية الفيلم بوقوف صابر على الشاطىء وهو يتحدث مع الصيادين بطريقة توحى بأنه فيلم مغامرات مسألة مرفوضة.

وبعيدا عن هذا التناول الغريب للرواية ، فإننا نرى أن الفيلم قد حاول توظيف بعض الأدوات والأساليب السينمائية لخدمة الأغراض النفسية والدرامية، فقد استخدم المخرج الزوايا المائلة للتعبير عن الضياع والتيه الذى يعانيه البطل، كما مهد ـ بشكل جيد ـ لأجواء السيناريو وأحداثه ، خاصة المشاهد التى يتقصد منها فحيح الجنس غير المشبع عند كريمة. كما برع المخرج مع المصور ومهندس الديكور فى توظيف المكان وخلقوا من خلال عناصر النور والظل ، والأبيض والأسود تناغما بصريا يكثف اللحظات الدرامية ، وخصوصا داخل حجرة صابر وعم خليل.

وبصرف النظر عن بعض حركات الكاميرا التى يبدو فيها الاستعراض غير المبرر وطوفان الموسيقى اللحوح، فإن المخرج قدم واحدا من أفضل أعماله ، كحرفة ووظف أسلوبا مميزا للانتقالات بين المشاهد واللقطات.

كما يحسب للفيلم أيضا اقتصاده الشديد فى استخدام الحوار، وتوظيف لغة الصورة وأدوات الممثل فى التعبير، ولكن رغم كل هذا، توقفت حدود الفيلم عند التعبير عن البعد الخارجى السطحى للرواية، دون أن تتوغل فى عمق الرواية وبعدها الرمزى.

البعد الرمزى بين الفيلم والرواية :

في خبر منشور بمجلة («الكواكب» ـ ١٩٦٤/١٢/٢٨) يحذر نجيب محفوظ من إنتاج رواية «الطريق» فى السينما : «إن الفكرة هى البحث عن الله.. فكيف نخرج الله على الشاشة»! ويشير هذا الخبر إلى أن كاتبنا كان يرفض تقديم هذه الرواية على الشاشة، ولكن كاتبنا الذى اعتدنا منه مواقف غريبة تجاه أفلامه على الشاشة يعود فى العدد نفسه من المجلة نفسها ليبدى إعجابه بالفيلم «فى رأيى أن الفيلم عبر عن الرواية أحسن تعبير ممكن والذين صنعوه صنعوا فيلما ناجحا.» (نجيب محفوظ ـ مقال بنفس العدد) ويعود فى جزء آخر من نفس المقال ليقول: «من ناحية المعالجة السينمائية، ربما كان المعالج يستطيع الاعتماد على الإيحاء، أن يحقق شيئا مما افتقد فى الفيلم. لكن مع ذلك لا يجب أن نلقى عليه كل اللوم، فالعيب قد يوجد أصلا فى القصة الأصلية من حيث عدم صلاحيتها للسينما.. وموضوع الطريق.. وهو موضوع مجرد عن البحث.. والذى بلورته فى القصة يصلح فى الرواية، ولكن يتعذر التعبير عنه في السينما لاعتبارات لا تخفى عن النقاد. المعالج أخذ اسم الرواية وجعلها صراعا بين الخير والشر وأنهاها بالجزاء المحتوم. وهذه العناصر موجودة في الرواية فعلا (نفس المصدر السابق)

ولكن دبلوماسية نجيب محفوظ المعتادة فى التعامل مع صناع أفلامه يصعب قبولها، ونحن نتعامل مع نص أدبى له أهميته ويعد مفتاحا هاما للتعرف على فكرة البحث عن طريق عند محفوظ فى مختلف أعماله بمختلف أبعادها.

وربما يعود السبب الرئيسى فى ابتعاد الفيلم عن البعد الرمزى إلى اهتمامه الشديد بعلاقة صابر بكريمة من جانب، وعلاقته بإلهام من جانب آخر، وبين هاتين المرأتين أدار السيناريو دفته ونسى بعد الخمس دقائق الأولى موضوع بحث صابر عن أبيه.. إن السيناريو كان حريصا على الإقتراب من النص، بل إنه التصق به فى كثير من المشاهد، واحتفظ بنصوص تكاد تكون كاملة من حوار الرواية، ولكن حرصه دفعه إلى أن يدقق فى استكمال الصورة الخارجية دون أن يتوقف أو يبتكر ما يشير إلى المضمون، بل حول أسئلة صابر عن سيد الرحيمى إلى مواقف ضاحكة. كما أنه تجاهل المونولوج الداخلي والأحلام وقد جاء بها المؤلف عامدا ليدفع بها الإفرازات النفسية لصابر إلى السطح.» (عبد الفتاح الفيشاوى ـ «الفصل المنسى فى الطريق» ـ «المصور» ٦٤/١٢/٢٤)



« وصمة عار» – إخراج أشرف فهمى – ١٩٨٦

وربما تحدد بدقة علاقة الفيلم بالرواية عبارة على أبو شادى في نهاية مقاله عن الفيلم: «لقد حاول الفيلم أن يقترب من عالم نجيب محفوظ، لكنه اكتفى بالوقوف على العتبات واكتفى بالمظهر دون الجوهر.» («الطريق اتقان الحرفة») «لقد نجح الفيلم فى التعبير عن المعنى للرواية وسرد حكايتها بشكل مشوق، ولكنه لم يبذل أى جهد يذكر في التعبير عن عمق الرواية وما يمثله صابر كرمز للإنسان الذي يضل الطريق فى رحلة بحث غير مجدية، مهدرا وقته وطاقته التى لو استثمرها لوجد نفسه على الطريق دون عناء البحث.. وعلى الرغم من هذا يحاول الفيلم فى مشهد مفتعل قبل النهاية اللحاق بالرواية ، حيث نرى صابر يصرخ فى إلهام.. «أنا مش مجرم.. يحاسبوا أمي يدوروا على أبويا يحاسبوه.. مش عايز حد يساعدنى (يرمى صورة الأب) مش عايزك.. حاعتمد على نفسى وبس» (نفس المصدر) ولكن تضيع هذه الجمل فى زحمة المطاردات والمشاهد العاطفية ، حيث لم يمهد لها السيناريو ولم يجعلنا نشعر بأنها تمثل الأزمة الحقيقية، بينما يسرد لنا الأحداث بطريقة بوليسية خالصة لا تدعونا للتأمل فى أية لحظة.

«وصمة عار»

عن رواية الطريق وهو أحد الأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ التى تجاهلت ذكر اسمه على أفيشاتها وحتى في المقدمة التي تضمنت أسماء العاملين وفنانى الفيلم .. وقد لجأت السينما المصرية إلى هذا الأسلوب فى الفترة التى قاطعت فيها بعض الدول العربية أعمال الكاتب الكبير لأسباب سياسية واضطر صناع الأفلام إلى عدم ذكر اسمه حتى لا يتسبب ذلك فى منع تصدير الفيلم إلى تلك الدول التى تشكل المصدر الأساسى لسوق الفيلم في التوزيع الخارجي.. ولكن لا يخفى على أحد أن الفيلم مأخوذ من رواية نجيب محفوظ.. وفنانو الفيلم يذكرون ذلك فى أحاديثهم الصحفية. ونقاد الفيلم كلهم يتناولونه باعتباره مأخوذا عن رواية نجيب محفوظ .. ولا يتضمن أفيش الفيلم ولا المقدمة إشارة لمؤلف القصة ولكنه يكتفى بذكر اسم مصطفى محرم كاتبا للسيناريو والحوار.. وفى هذا الصدد يقول الناقد السينمائى أحمد عبد الله : «فيلم وصمة عار مأخوذ عن رواية الطريق وإن لم تكن هناك إشارة إلى ذلك فى الملصقات ولا التترات، وأشرف فهمي مخرج الفيلم ذكر ذلك صراحة في حوار أجريته معه. وحتى لو لم يذكر ذلك فإن أحدا لا يستطيع الإنكار، وعدم ذكر اسم نجيب محفوظ يرجع إلى أن أعماله ممنوع تداولها فى بعض الدول العربية ، وهى مسألة تدعو للأسى والحزن العميق .» («وصمة عار رؤيا جديدة للطريق» ـ مقال بمجلة «القاهرة» -١٩٨٧/٢/١٥)

أما عن قضية إعادة تقديم رواية «الطريق» فى فيلم جديد فقد اختلفت وجهات النظر على الرغم من أنها لم تكن التجربة الأولى فى هذا المجال لا فى السينما العالمية ولا المصرية. ويرد الناقد سمير فريد («عار عمل فنى متكامل» ـ مقال بجريدة

«الجمهورية» - ١٩٩٧/١/٢٧) على من هاجموا فكرة إعادة الأفلام برؤية جديدة «وصمة عار مأخوذ عن رواية الطريق ، والتى سبق أن أخرجها حسام الدين مصطفى عام ١٩٦٢ والرواية كأية رواية أو مسرحية يمكن أن ينتج عنها أكثر من فيلم وأن يعبر كل فيلم عن وجهة نظر مختلفة وقيمة كل فيلم تتوقف على وجهة النظر التي يعبر عنها صانعه، ولاشك في أن صناع فيلم «**وصمة عار**» كانوا يسعون بجد واجتهاد لتقديم رؤية جديدة للرواية التى سبق تقديمها فى السينما.

ومن العناصر التي اشتركت في صنع هذا الفيلم، يمكن أن نتأكد من ذلك. المخرج أشرف فهمي وهو واحد من أهم مخرجي جيل الوسط، بدأ أعماله الروائية عام ١٩٧١ بفيلم «**القتلة**»، وقدم مجموعة من الأفلام الهامة منها «**ليل وقضبان**»، «**مع سبق الإصرار**»، و«**الشريدة**» وغيرها.. وفيلم «وصمة عار» هو أول فيلم له عن رواية لنجيب محفوظ.. وكاتب السيناريو مصطفى محرم هو أيضا واحد من أبرز كتاب السيناريو المصريين وأغزرهم إنتاجا. قدم للسينما المصرية السيناريو والحوار لنحو ستين فيلما حتى الآن.. أما فريق التمثيل، فقد اختاره المخرج بعناية فائقة بالنسبة لكل دور.. ويأتي على رأسهم الفنان نور الشريف فى دور صابر، والذى سبق لنا الحديث عنه فى تحليلنا لرواية «قلب الليل»، ويسرا وهى إحدى ألمع نجمات السينما المصرية في دور إلهام.. والممثل المخضرم يوسف شعبان فى شخصية فرج التى أضافها السيناريو .. أما كريمة فقامت بدورها الفنانة شهيرة فى واحد من أبرز أدوارها على الشاشة.

الشخصيات :

يجدر بنا - فى بداية تحليل الفيلم - الحديث عن الشخصيات ، حيث يفرض بناؤها تأثيره على إدراكنا للمعنى العام للفيلم وأسلوب بنائه وتكوين تفاصيله.. ومن الملاحظ - وللوهلة الأولى- أن الفيلم يقدم شخصية فرج السمسار التى تفرض حضورها الطاغى على الأحداث وتلعب الدور الرئيسي على مستوى الواقع فى تحريكها، كما أنها تتحمل فى طياتها بعدا رمزيا من الصعب تجنبه..

فرج السمسار: هى شخصية من صنع خيال وابتكار كاتب السيناريو، وإن كانت الرواية قامت بدورها كملهمة لصنع الشخصية.. في الرواية يوقع رجال الشرطة بصابر عن طريق جعله يتشكك في أن لكريمة عشيقا آخر هو الذى دبر معها خطة قتل عم خليل ليهربا معا بأمواله.. ويجسد السيناريو هذه الشخصية الوهمية ، حيث

نتعرف عليها منذ بداية وصول البطل إلى الفندق، حيث تنشأ صداقة بينهما يستغلها فرج لتحقيق أهدافه. إذ يدفعه إلى قتل عم خليل بالتعاون مع كريمة التى تسعى إلى الحصول على ميراثه، ثم يقتل كريمة ويرتب للجريمة بحيث يدان فيها صابر فيدفع صابر، ثمن جريمة لم يرتكبها ، وينجو من الجريمة التى ارتكبها بالفعل.

«إن شخصية فرج هى التى تعكس الضعف فى شخصية البطل. إن هذا الشرير العابث يستغل ضعف البطل كما يفعل ياجو تجاه عطيل.» (سمير فريد - «وصمة عار عمل فنى متكامل»).. ومن السخرية - وإن كانت سخرية واقعية - أن المجرم القاتل سوف ينعم بأموال كريمة ، رغم أنه ضالع في قتل زوجها وفي قتلها هي أيضا، أى أن يد العدالة قد لا تطوله، وأنه مازال حرا ينتظر الانقضاض على فريسة أخرى.

ويسعى السيناريو إلى توظيف فرج كتجسيد حى للشيطان على الشاشة حيث يقيم حفلا للأشباح للبطل ، لكى يسخر منه ويقضى على الأمل فى داخله بالعودة للأب ، حيث يرتدى فرج قناع الشيطان بعد أن يقنع صابر بأنه سوف يرى والده.

مختار سيد الجميعى : يختار الفيلم للبطل هذا الاسم بدلا من اسم صابر سيد الرحيمى... وربما يكون هذا التغيير رغبة من صناع الفيلم فى تجنب تصديره على اعتبار الارتباط الشديد بين اسم صابر الرحيمى ورواية «الطريق».. ويرى الناقد أحمد عبد الله أن اختيار الاسم غير موفق« لأن اسم صابر مرتبط بالتكوين العام للشخصية والإنسان عامة فى مواجهة الحياة.. .»-«رؤية جديدة للطريق» ولكن اسم مختار له دلالته أيضا باعتبار اختيار الطريق هو موضوع الرواية.

ويقترب بناء شخصية مختار فى الفيلم مع شخصية صابر فى الرواية إلى حد كبير، وإن كان الفارق الجوهرى بينهما هو أن مختار يبدو أكثر براءة من صابر ، فهو لا يعلم شيئا عن ماضى أمه إلا مع بداية الأحداث ، وعاش قبل ذلك حياة ناعمة هادئة ابنا لأم ثرية لا يعرف مصدر دخلها . ولكنه مثل صابر تماما لم يحصل على أى قدر من التعليم ولم يستعد لممارسة أى نوع من الأعمال.. إن مختار يعيش طفولة جديدة ونعيش معه رحلة بحث فاشلة للتعرف على الحياة بعيون طفل كبير مخدوع.

باقي الشخصيات : تتشابه مع شخصيات الفيلم والرواية إلى حد التطابق، وإن كان دورها فى الأحداث وتأثيرها مختلفا.. فبينما تم تهميش شخصية إلهام إلى أقصى حد فتبدو كطيف هادئ يدعو للسكينة، سرعان ما يختفى لتستأثر كريمة بنصيب الأسد فى أحداث الفيلم، وإن كنا نكتشف أنها تتصرف بناء على توجيهات عشيقها فرج

ويقدم الفيلم شخصية عم خليل باعتباره ضحية مسكينة تستحق الشفقة اقترابا من منطق الرواية ـ على العكس من الفيلم السابق وهكذا يكشف لنا العرض السريع للشخصيات أن كاتب السيناريو كان يقترب من الشخصيات الأصلية في الرواية أو يبتعد عنها ، أو يضيف إليها بهدف التعبير عن الرواية وفقا لتصوره ورؤيته.

البنـــاء :

يختار الفيلم أسلوب السرد للرواية الأصلية ،حيث تبدأ الأحداث من لحظة وفاة الأم «كنوع من الاقتصاد فى السرد ،حيث إن الأحداث التي سبقت ذلك يتم التعرف عليها من خلال الأحداث اللاحقة، وبطريقة موجزة وسريعة لم تعرقل تدفق الحدث الدرامى » (أحمد عبد الله- «رؤية جديدة للطريق») وبدءا من النصف الثانى من الفيلم يختلف البناء والحبكة عن بناء الرواية.. حيث تفرض شخصية فرج خطتها المحكمة.. ولا يحيل هذا التغيير الجوهرى الرواية إلى عمل بوليسى ،حيث لا يتم بناء الأحداث بتشويق المشاهد، عما إذا كان سيتم القبض على البطل أم لا ، وإنما لمعرفة مصير البطل ، وللإجابة على تساؤله الأساسى الملح (هل سيجد الطريق أم لا) وقد نجح كاتب السيناريو فى نسج تفاصيله الموحية التي حفظت للفيلم قيمته« فى أعماق الفيلم قلق هائل يتسلل إلى روح وعقل المتفرج بهدوء وحكمة ، وتكمن البراعة في التعبير عن هذا القلق الوجودى فى إطار السينما الواقعية دون تجريد. إن أبطاله فى رحلة بحث عن معنى وجوده والمتمثلة فى البحث عن أبيه . يمارس حياة عادية تماما ولكن الأفكار المجردة تنطلق من الدراما الواقعية بأسلوب سينمائى خالص .»(سمير فريد ـ «عمل فنى متكامل»)

النسيج ـ التفاصيل ـ اللغة السينمائية :

يمتزج فى هذا العمل توظيف تفاصيل السيناريو مع أسلوب المخرج ولغته السينمائية.. حيث يعبر المخرج بحركة الكاميرا واستخدام العدسات وعمق المجال.. وارتفاع اللقطة فى التعبير الدرامي.. من البداية يمهد الفيلم بصورة الصخور التى تبدو كالفخاخ فوق شاطىء الإسكندرية والأمواج الضاربة والمجال المحصور للرؤية يمهد لعنصر الفوضى والاضطراب والعنف المضطرم داخل أعماق الشخصية الرئيسية، بعد موت أمه واكتشاف الحقائق المزلزلة لكيانه: الأم التى ترتزق من الدعارة، والأب الموجود على قيد الحياة وكان يظن أنه بلا وجود.» (أحمد صالح ـ «وصمة عار بعد الطريق» ـ مقال بجريدة «الأخبار» ١٩٨٦/١٢/١٨)

ورغم بشاعة جريمتى القتل فى الفيلم ، إلا أن تنفيذ هذه المشاهد تم بإيقاع بطىء وزوايا تصوير محدودة تفقد الجريمة إثارتها المعتادة وتجعلها مجرد حدث له تأثيره الدرامى.. كما يعبر السيناريو عن معانى عميقة بأساليب بسيطة وسينمائية فى نفس الوقت، ولا تتعارض مع رؤية الرواية، وإن لم يلتزم بالنص على الإطلاق ومن ذلك مشهد دخول مختار إلى قاعة مظلمة، حيث ينتظر والده.. فإذا ما أضاء النور اكتشف أنه يضع قناعا لشيطان.. تحوطه مجموعة من الرجال المازحين وضعوا أقنعة لشياطين.. يسخرون منه ويهرجون.. كما يبدو المعنى مركزا وساخرا وتبرز فيه الصورة السينمائية.

ومن التفاصيل الهامة والموحية التي وظفها المخرج، أنه كان يجعل نفس الممثل الذي يقوم بدور مختار هو نفسه الذي يقوم بدور الشخص الذي يتوهم أنه والده.. وتستمر هذه اللعبة حتى لا نستطيع - كمشاهدين - أن نحدد ، هل هذه هي الحقيقة، أم مجرد صورة من وجهة نظر البطل ؟. وتستمر هذه اللعبة حتى مشهد النهاية.. حيث نرى الرجل الذي سوف يقوم بإعدام البطل وهو الممثل نفسه، بينما يصيح البطل قائلا أبويا.. أبويا.. وبقدر ما تحمل هذه النهاية قيمة على المستوى الواقعى بقدر ما تحمل معاني رمزية وتساؤلات لا نهائية.

ويتم توظيف الحوار في الفيلم بإيجاز وسلاسة ، وفى تضافر بديع مع الصورة. يقول مختار لإلهام في جملة شديدة التحديد: «لقد عثرت على أبى الحقيقى» بينما يهرول متعجلا للوصول إلى كريمة للحصول على المال الذي وعدته به مقابل قتل الزوج.. فيكون معناها المباشر والمحدد من خلال هذا السياق :أن الأب مرادف للنقود.

ويوظف الفيلم أيضا لغة الصورة للتعبير عن الحالة النفسية لكل شخصية .. فعندما نرى مختار - لأول مرة - يأتى لنا من خلال لقطة كبيرة يسير فوق طريق ضيق، ثم يتوقف ليرى أن الطريق ينتهى إلى حفرة عميقة جدا ..

وقد اعتمد الفيلم بشكل محدود جدا على تفاصيل الرواية واختار لنفسه تفاصيله ولغته التعبيرية الخاصة التي تفرضها الصورة السينمائية ، والتى تفرض بدورها حوارا مختلفا عن الرواية ومناسبا لها يكملها، أو يضيف إليها، أو يربط بينها.. وهكذا يتجاوز فيلم **«وصمة عار»** مسألة ترجمة الرواية إلى لغة السينما، ليصل إلى لغة التعبير السينمائى عن الرواية كما يراها كاتب السيناريو .. وقد أدى هذا الأسلوب إلى احتفال معظم نقاد السينما فى مصر بهذا الفيلم.. حيث يقول سمير فريد : «إنه عمل فني

متكامل توفرت له كل عناصر النجاح من القصة الأدبية إلى المونتاج والمكساج .» (سمير فريد - مصدر سابق) . وتقول خيرية البشلاوى: « إنه ضمن أجود الأفلام : من حيث العمق ، واللغة المرئية الناضجة ، وتوظيف السينما كوسيلة للتعبير عن أفكار وقيم إنسانية لها اعتبارها.» (مقال «الطريق المزدوج إلى المقصلة»)

كما عبر النقاد عن تقديرهم لهذا الفيلم باعتباره واحدا من أرقى الأفلام المصرية التى تتكاتف فيها كل عناصر السينما في خلق لغة سينمائية متطورة وقادرة على التعبير وتجسيد المعانى النفسية والميتافيزيقية الصعبة بأسلوب سهل» (أحمد صالح - «وصمة عار بعد الطريق» - مقال بجريدة «الأخبار» ١٨/١٢/١٩٨٦)

ولكن إذا كان الفيلم قد نجح في التعبير عن رؤاه الخاصة للرواية ، فهل ترقى هذه الرؤى حقا إلى مستوى الطرح فى الرواية..

الرؤى بين الفيلم والرواية :

للوهلة الأولى يبدو لنا أن السيناريو لا يسرد حكاية تقليدية ميلودرامية عن رجل يكتشف فجأة أن والده على قيد الحياة ، فيقرر البحث عنه ويعيش بين : امرأة يحب جسدها، وأخرى يحب روحها، وينتهى به الأمر إلى القتل.!وإنما هى رحلة بحث عن الأب تعبيرا عن الأصل والجذور ومعنى الوجود. يتمزق الإنسان بين ثنائيات الروح والجسد والعقل والعاطفة والفكر والحس والإثم والبراءة .» (سمير فريد- مصدر سابق)

هذه هى الرحلة التي يطرحها الفيلم ، وواضح تماما أن هذا الفرض يوجد ما يدعمه، خاصة في النصف الأول من الفيلم .. وخلال رحلة بحث البطل عن والده ينمو داخله الإحساس بأن المال والثروة هما أهم ما فى الحياة ، بل إنهما الحياة ذاتها وهما اللذان يصنعان الإنسان ويمنحانه أهميته فى الوجود.. وبمرور الوقت وتورط مختار فى لعب القمار وخسارته كل ما يملك ، يتحول بحثه عن والده إلى بحثه عن المال فى ذات الوقت. ولقد كان يود في البداية أن يعثر على والده كى يعثر على ذاته ويستريح ، ولكنه بعد فترة يبحث عن المال أكثر.. فقد عرف خلال البحث «أن من معه قرش فى هذا الزمان يساوى قرشا ، ومن لا يملك قرشا لا يساوى شيئا.»(من حوار الفيلم)

وهكذا يهبط الفيلم برواية نجيب محفوظ من مستوى البحث عن الحقيقة إلى رؤية لإدانة الواقع.. إن فيلم «**وصمة عار**» - بعد المقدمة الفلسفية التى تطرحها تفاصيله

ـ يتوجه إلى إدانة واقع المجتمع المصرى فى فترة التحول من الاقتصاد الموجه إلى الاقتصاد الحر.

«والوجود هنا ليس مطلقا كما فى الرواية التى كتبها نجيب محفوظ وإنما هو وجود مادى، يعنى الحياة الرخوة والمال الوفير.. وهي عناصر كانت توفرها له أمه دون أن يدرى حقيقة مصدرها .. فهو شاب لم ينل قسطا من التعليم، ولم تهتم أمه بمستقبله، ولم تفكر في تسليحه بأدوات الحياة وأسلحتها، وإنما علمته أن المال هو القبلة الحقيقية التى تجعله مثل الأمراء .»(خيرية البشلاوى ـ «الطريق المزدوج إلى المقصلة») ويكاد فيلم **«وصمة عار»** يسقط في هاوية النهاية التقليدية مثل فيلم «الطريق» ولا ينقذه من هذه الهاوية إلا ظهور رجل الإعدام فى صورة الأب، لتحمل هذه النهاية دلالات متعددة تتجاوز اعتبار أن الفيلم يقول : «إن من يجد الفلوس ـ القيمة الوحيدة التي تمنح لوجوده قيمة ـ قد تنتهى حياته إلى حبل المشنقة ، ولكنها تمتد إلى معان أخرى متعددة ، وتفسيرات مختلفة»، حيث يرى الناقد أحمد عبد الله أن «الأب هو الذات وأن مختار هو الذى شنق نفسه بنفسه.» («رؤية جديدة للطريق»ـ مصدر سابق).. بينما ترى خيرية البشلاوى أن «النهاية تأكيد على معنى السخرية من ناحية، وتأكيد على الرمز من ناحية أخرى ، حيث ينتهى الفيلم بالعثور على الأب لكن متى وأين ؟ » (خيرية البشلاوى ـ مصدر سابق).

وعلى الرغم من كل هذا، لم يطرح الفيلم ـ برغم واقعيته الشديدة ـ فكرة العمل وقيمته ، ربما لعدم اهتمامه بشخصية إلهام التى أفسحت الرواية لها مجالا أكبر.. كما لم يهتم بالتأكيد على قيمة الاعتماد على الذات ، وهى الفكرة التى توصل لها بطل الرواية فى النهاية «يبدو أنه لا جدوى من الاعتماد على الغير» (نص الرواية ـ الصفحة الأخيرة /١٧٤)

إن رواية نجيب محفوظ بقدر ما تحلق فى آفاق رحبة ،وبقدر ما تحمل من تساؤلات وعلامات استفهام، إلا أنها تقدم حلا عمليا يجعل احتمال الحياة ممكنا ويقدم بصيصا من الأمل فى وجود مخرج ، بعكس فيلم وصمة عار، الذى يصل بالبطل إلى حبل المشنقة ليضع حدا لتساؤلاته..

ولكن كل هذا لا ينفى المستوى المميز للفيلم والرغبة الجادة فى التعبير عن الرواية والإدراك السليم لفكرة تحويل النص الروائى إلى عمل سينمائى.

كلمة أخيرة

من خلال البحث الذى أجريناه، حاولنا أن نجيب على الأسئلة التى وضعناها فى المقدمة. وللوهلة الأولى يبدو أنه علينا أن نعترف أنه - فى معظم الأحوال - كانت الأفلام المأخوذة عن الروايات أقل قيمة من الروايات نفسها من حيث : البناء الفنى، وعمق المحتوى، وقيمة الأبطال. وقد لاحظنا حرص صناع الأفلام على الاقتراب من النص ومحاولة ترجمته إلى لغة السينما حرفيا أو بتصرف. وعلى الرغم من ذلك، أو ربما بسبب ذلك، لم يصلوا إلى عمق الرواية. ولكن هذا لا يمنع بعض المحاولات المنفردة فى اتجاه التعبير عن الرواية ، بدلا من ترجمتها، كما أشرنا فى تحليلنا لبعض تفاصيل فيلم **«خان الخليلى»**. الذى أنتج عن رواية محفوظ المبكرة فى أوائل حياته الأدبية وهى مكتوبة بالأسلوب الواقعى. وكذلك الحال فى فيلمى **«قلب الليل»** و**«وصمة عار»** وهما عن روايتين ذهنيتين تم كتابتهما فى مرحلة لاحقة ، ولكن فى كل هذه الحالات أيضا لم يكن عمق الفكر مساويا أو حتى متقاربا مع عمق الرواية، وكانت أسباب ذلك كثيرة.

فى روايات نجيب محفوظ معانى متعددة وإمكانيات تفسير مختلفة ، ويدل على ذلك الجدل الذى كان يدور بين النقاد حول هذه الأعمال وماتعكسه من رموز، وما تطرحه من أفكار وكذلك يبدو من الصعب على السينما التقليدية التعبير عن البعد الفلسفى لفكر نجيب محفوظ وفهمه للعالم وأسلوبه فى التصوير والتعبير. وأفكار الكاتب دائما فى حالة حركة فى البحث عن الأفكار الكونية والأخلاقية والاجتماعية التى يمكن أن تبرز وتعطى المعنى لحياة الشخص المنفرد وحياة المجتمع والبشر ككل. ورجال السينما وحتى الجادين منهم، والذين يطمحون إلى تقديم أعمال

متميزة عندما يختارون هذه الرواية أو تلك، فإنهم يحاولون قراءتها باهتمام، مسترشدين بتفسير النقاد. ويفضلون فى النهاية، التفسير الأبسط الذى يمكن ترجمته إلى السينما بسهولة والذى يستجيب - حسب رأيهم - لمتطلبات السينما، والتى يمكن أن تكفل النجاح التجارى للفيلم.

من الملاحظ أيضا أن إنتاج أفلام مثل: **«قلب الليل» و «وصمة عار»** بما يغلب عليها من طابع ذهنى أصبح ممكنا في التسعينيات وذلك نتيجة لظهور جيل جديد من صناع السينما يهدفون إلى تقديم سينما عالية الفكر، وكذلك توافر الجمهور المثقف الذى تدرب على تلقى هذه النوعية من الأفلام.. ولكن هناك عاملا له تأثيره فى غياب الروايات الذهنية لنجيب محفوظ عن السينما لفترات طويلة ، وكذلك فى التراجع عن الفكر والمعنى الأساسى الواضح فى بعض الروايات وهو التغيير السريع للشروط الاجتماعية والتاريخية التى يعيشها المجتمع المصرى ، والآراء التى تسود وذلك اعتبارا من النصف الثانى من هذا القرن.

في **«ميرامار»** يزوج المخرج زهرة ، وهى تمثل مصر بالرجل الذى رفضته هى فى الرواية.. وفى التسعينيات فى **«قلب الليل»** يتحول البطل إلى مجرد رجل مجنون.

وبالطبع تلعب الرقابة دورها، فهى تجعل صناع الأفلام يتفادون وضع الأسئلة السياسية الحادة للغاية، أو النظرة النقدية الحادة لأوضاع البلاد. ولكن لاشك فى أن دور الرقابة فى السينما المصرية يتضاءل ويتاح لها مزيد من الحرية من عام لآخر.

كذلك يتجنب صناع الأفلام الخوض فى المسائل الدينية أو علاقة الإنسان بالله. وهى أمور متاحة بحرية أكبر فى مجال الرواية، ولكن الوضع يختلف بالنسبة للسينما لخطورة تأثيرها وسرعة انتشارها وطبيعة جمهورها بوعيه الثقافى المحدود في الغالب. ولكن هذا لم يمنع أن يجد صناع فيلم **«وصمة عار»** الحلول الفنية التى سمحت لهم بتقديم رؤية متحررة جدا في مناقشة هذا النوع من القضايا، واستطاعوا أن يعبروا عن المحتوى الفلسفى للرواية. ومع ذلك لم يختلفوا مع الرقابة أو مع الفكر الدينى المتشدد. فاستطاع صناع الفيلم أن يقدموا المعنى الرمزى لأبطال الرواية. ولكن تغيير النهاية - كما سبق أن قلنا - يقلل من أهمية المشكلة الكونية والاجتماعية ، والإجابة التى يبحث عنها البطل طوال حياته. وهكذا نلاحظ أن النهايات عادة كانت السبب فى ضياع القيمة الفكرية للأفلام الجيدة.

وفي بعض الأحوال نرى تفسيرا حرا لروايات محفوظ في السينما، كما هو الحال في «ميرامار» و«الطريق»، وهذا يحدث عادة عندما يسترشد صناع الأفلام بالأفكار التجارية الخاصة واستعمال الشكل السطحي للرواية والاقتراب من مناطق الجنس والعنف والجريمة.

ولاشك في أن بناء الشخصيات المتماسك وتنوعها وخروجها عن النمطية كان من الحوافز الهامة لصناع السينما ونجومها في تقديم رواياته. فأبطال روايات محفوظ هم دائما في حالة صراع مع الواقع ومع المجتمع ومع أنفسهم ، وذلك خلال طريقهم في الحياة. وتوجد عندهم نقاط القوة والضعف، وهم يثيرون مشاعر متباينة عند المتلقي تجاههم من التعاطف، إلى الإعجاب، إلى الكراهية والاحتقار. وهم في كل الأحوال شخصيات انسانية حقيقية توهم المتفرج بالتصديق وهذه الشخصيات أعطت لممثلين كبار إمكانيات تعبير جديدة ومتعددة ، وقدموا من خلالها بعضا من أهم أعمالهم على الشاشة، وأتاحت لهم الخروج عن الأنماط التقليدية المتكررة المحفوظة في السينما المصرية. ولذلك ففي معظم الأحوال قدمت روايات نجيب محفوظ أشكالا أكثر عمقا وحيوية للشخصيات على الشاشة.

ورغم كل نقاط الضعف المشار إليها في الأفلام السابق تحليلها، إلا أن لها قيمتها الفنية. ومن الملاحظ أن قائمة أفضل مائة فيلم في تاريخ السينما المصرية التي أعدت في سنة ١٩٩٦ في الاحتفال بمئوية السينما ،على أساس استفتاء لمائة من النقاد والأدباء الكبار - تضمنت هذه القائمة ٩(تسعة) أفلام عن روايات نجيب محفوظ، وهذه نسبة كبيرة جدا - إذا وضعنا في الاعتبار أن السينما المصرية توجهت لأعماله منذ بداية الستينيات فقط- وإذا لاحظنا أيضا أن هذه القائمة لاتضم سوى ثلاثة أفلام فقط عن روايات إحسان عبد القدوس، وفيلم واحد أو اثنين لأي من الروائيين الآخرين.

وقيمة هذه الأفلام لا تكمن فقط في مستواها الفني، ولكن في توظيفها لتوسيع متلقي أعمال نجيب محفوظ، بحيث شملت قطاعات عريضة من الجماهير لم يكن لها أن تتعرف على أعماله من الأميين، بل وحتى من المتعلمين غير المهتمين بالأدب. وقد تحقق لمعظم هذه الأفلام مستوى فني مقبول، وتجاوزت معظم الأفلام التجارية الساذجة أو الميلودرامية التقليدية، ووقفت في مصاف الأعمال الجيدة، مهما كان تقييمنا لمستواها مقارنة بالنص الأدبي. وتتشكل في كل هذه الأفلام محاولة لتقديم

صورة قريبة من الواقع المصرى، إلى جانب الجدية في التناول، والرغبة في التعبير عن وجهة نظر. وقد ساهمت الشهرة الأدبية لنجيب محفوظ وحرص النقاد والمهتمين بالأدب على أعماله أن تضيف مسئولية خاصة على صناع هذه الأفلام الذين كانوا يتعاملون مع النص الأدبى باعتباره تراثا أدبيا ،حتى فى حالة خروجهم عن النص، كانوا يحاولون أن يتذرعوا بالنص.

وإذا كان العنصر التجارى هوعنصر أساسى فى العمل السينمائى، إلا أنه لم يكن العنصر الأساسى بالنسبة لروايات نجيب محفوظ فى كثير من الحالات. فلاشك في أن روايات المرحلة القاهرية لنجيب محفوظ ببعدها الاجتماعي شكلت عنصر جذب للسينمائيين . أما روايات الستينيات والسبعينيات فكانت أكثر جاذبية ، بسبب أهميتها السياسية . والغريب أن مخرجي الجيل الراهن يلجأون إلى الروايات الذهنية ويحاولون التركيز علي البعد الفلسفى أوالميتافيزيقى، والكشف عن الأبعاد الرمزية فى الرواية بلغة سينمائية. ولاشك أن هذا النوع من الأعمال يشكل صعوبة أكثر ويتطلب مزيدا من الجدية فى التناول والتفوق فى التقنيات أو الأدوات الفنية.

ولاشك في أن تعدد المخرجين الذين تعاملوا مع رواياته ـ مع اختلاف الأجيال ـ يكشف عن قدرة أعماله على التواصل مع مختلف التيارات الفكرية والسينمائية، حيث رأى كل مخرج فى هذه الأعمال ما يتجاوب مع أهدافه الفنية. وكذلك تكرار تقديم أكثر من رواية له فى أكثر من عمل سينمائى يشهد بغنى محتواها الذى يحتمل أكثر من فيلم ومن رؤية.

وكذلك سمحت هذه الروايات بانتقال الكاميرا فى شتى الأماكن ، وإن كان المحور الأساسى لروايات نجيب محفوظ هو مجتمع المدينة والطبقات المتوسطة إلا أنه استغل كل ثراء وتنوع هذه البيئة والبيئة المحيطة بها. تنتقل أحداث رواياته من بيوت الموظفين البسطاء ، إلى قصور أولى الأمر، وبيوت الدعارة، والشوارع والمدن ، والمساجد، والمقابر . وهكذا تكون الصورة الواسعة للحياة المصرية.. كما تمتد أحداث رواياته لتغطى فترات زمنية طويلة وأحداثا تاريخية يمتزج فيها الخاص والعام ، وأجيال تتوالى ..أجداد وأبناء وأحفاد . كل هذا أتاح لصناع السينما فرصة كبيرة ورؤية واسعة وإمكانيات كبيرة.

من مزايا روايات نجيب محفوظ أيضا فى هذا المجال ،توافر إحكام الحبكة من المنظور الدرامى التقليدى. كل الخيوط تنطلق من نقطة البداية ويحتدم الصراع ثم

نصل إلى منطقة الذروة ، ثم تصل كل الخيوط إلى نهاياتها. والحبكات الفرعية والشخصيات الثانوية تنتظم فى البناء وتكتمل أبعادها . إن إحكام الحبكة في البناء الروائى عنصر مساعد ومفيد جدا لكاتب السيناريو عندما يقوم بصياغة الإعداد المبدئى ، حيث يتوافر لديه هيكل قوى يشيد عليه البناء وينسج حوله التفاصيل . وربما يكون الإلتزام الشديد بحبكة الرواية ليس دائما في صالح البناء السينمائى، ولكنه - علي الأقل - يرسم نموذجا واضحا تتشكل من خلاله الصورة المبدئية التى يمكن لهم - فيما بعد - الخروج عنها أو إعادة صياغتها.

وتتحقق فى معظم روايات محفوظ فكرة الارتباط الشديد بين الشكل الواقعى للرواية وما تحمله من أبعاد رمزية ، لاحظنا هذا في روايات مثل «الطريق». حيث تمتزج فكرة البحث عن الأب ، علي مستوى الواقع بفكرة البحث عن الهوية أو الذات أو الطريق - كما يرى البعض - دون أن نشعر بأى تعسف أو محاولة مفتعلة من الكاتب لتطويع النص لعرض أفكاره. وتعدد الأبعاد في الرواية أعطى الفرصة لصناع الأفلام لاختيار ما يناسبهم دون أن يفقد النص تماسكه، وإن فقد بعدا أساسيا من أبعاد الرواية. وقد رأينا مثلا فى فيلم **«خان الخليلى»** ضعف البعد النفسى كما رأينا فى فيلم **«قلب الليل»** ضعف البعد الميتافيزيقى ، كما افتقد فيلم **«الطريق»** البعد الفلسفى ولكن هذا لم يفقد هذه الأعمال قيمتها السينمائية ، حيث لاحظنا مدى احتفاء النقاد بهذه الأعمال ومدى النجاح الذى حققته.

ومن الملاحظات الغريبة أن لغة الصورة عند نجيب محفوظ تتفوق فى بعض الروايات عنها فى الأفلام. وبينما يوظف نجيب محفوظ الصورة فى المشهد لخدمة المعنى الدرامى والحالة النفسية للشخصية ، وجدنا في بعض الأفلام عدم توفيق فى توظيف هذه العناصر، بل لجأت أحيانا إلى الحوار كبديل للصورة عند محفوظ. ولكن لاشك في أن ثراء روايات نجيب محفوظ بالصورة الدرامية كان حافزا كبيرا لصناع الأفلام فى اللجوء إليها.

وكاتبنا وإن كان يلجأ إلى الحوار والوصف كثيرا، إلا أنه يلجأ أيضا لتوظيف اللون والضباب والدخان والحركة ، بل والإيماءة واللفتة وهو أيضا يوظف الاختزال والانتقال من مشهد لمشهد.. وهى عناصر مألوفة فى الرواية، وإن كانت عناصر أساسية فى السينما.

وعلى الرغم من التزام معظم الأفلام التى تعرضنا لها بالدراسة - إلى حد كبير -

بالنص الروائى من حيث الشكل ، إلى حد أننا نجد العديد من المشاهد التى تحفل بحوار من الرواية، إلا أننا يمكن أن نرصد بعض التغييرات المشتركة فى كل هذه الأفلام.

فى كل الأحوال تختلف البداية فى الأفلام عن الروايات ، فهى إما أن تبدأ بحدث جرى ذكره فى أثناء الرواية مثل فيلم **«الطريق»** الذى يبدأ بخروج الأم من السجن، بينما تبدأ الرواية بمشهد دخولها القبر، أو تبدأ من ملامح إحدى الشخصيات الرئيسية التى نتعرف عليها عرضا فى الأحداث، كما هو الحال فى فيلم **«خان الخليلى»** حيث نرى رشدى عاكف فى إحدى مغامراته النسائية فى بداية الأحداث. وهو ما نعرفه عن الشخصية فى خلال الأحداث . وفى **«قلب الليل»** يبدأ الفيلم بحكاية جعفر الراوى منذ الطفولة ، بينما تبدأ الرواية به وهو طاعن فى السن يسترجع ذكرياته وفقا لتداعى اللحظة أو ردا على أسئلة موظف الأوقاف.

ومن المعروف أن نقطة البداية في الفيلم يطلق عليها Point of Attack نقطة الهجوم. ومن الشائع فى السينما التقليدية أن تكون نقطة الهجوم هى البداية الساخنة التى تلفت انتباه المشاهد وتنفجر من بعدها الأحداث متلاحقة.

وتختلف النهايات فى الأفلام أيضا عنها فى الروايات. وقد اعتمدت النهايات فى الأفلام على مشهد سينمائى يتضمن حركة وحدثا وصورة. فى **«خان الخليلى»** ينتهى الفيلم بخروج الأسرة وهى تحمل عزالها لتبحث عن سكن آخر، بينما امتدت الأحداث فى الرواية لنرى الأسرة فى سكنها الجديد، ونتعرف على بعض المعلومات الجديدة عنها . فى **«قلب الليل»** نرى جعفر الراوى يسير فى الشارع يهذى كالمجانين بينما تنتهى الرواية بانتهاء حواره مع موظف الأوقاف.

فى فيلم **«الطريق»** نرى حبل المشنقة وهو يلتف حول رقبة صابر، بينما تنتهى الرواية وهو مازال ينتظر مصيره.

وهكذا نلاحظ أن تغيير البدايات والنهايات فى الأفلام كان ،إما لأسباب تجارية أو رقابية أو أسباب تتعلق بتقنيات الفيلم السينمائى أو تمشيا مع ذوق الجمهور وما اعتاده فى الفيلم المصرى. وعلى أية حال، فباستثناء فيلم **«ميرامار»** نرى أن النهايات لا تتعارض كثيرا مع رؤية الرواية ، بل إنها قد تكون متضمنة فى أحداث الرواية نفسها وإن كانت تأتى قبل النهاية - كما هو الحال فى رواية خان الخليلى - وإذا كان من الصعب ، بل ومن غير الجائز تحديد رسالة الرواية في جملة أو مضمون محدد،

لأن هذا يحيلها إلى نوع من الوعظ أو المقال الإرشادى إلا أنه لابد ـ على الأقل ـ ألا تتعارض الفكرة المطروحة في الفيلم مع ما تحمله الرواية من أبعاد وأفكار. ولكن مع الأسف نستطيع أن نرصد ثلاثة أعمال من بين الأفلام المختارة التى حادت برسالتها ـ إلى حد كبير ـ عن مغزى الرواية. وهى «ميرامار»، و«الطريق» و«قلب الليل». وإذا كنا قد ذكرنا أن الرقابة الرسمية أو الشعبية تلعب دورا مؤثرا فى التأثير على فكر هذه الأفلام، إلا أن نجاح فيلم «وصمة عار» فى التعبير عن الفكر الفلسفى لرواية «الطريق» يوضح لنا أن صناع الأفلام يقيمون رقابة من داخل أنفسهم، ربما تكون أشد من أية رقابة، وهى التى تتسبب فى ضياع الرسالة بشكل أساسى.

المراجع والمصادر

أولا : نصوص روايات نجيب محفوظ.

ثانيا : أشرطة ڤيديو للأفلام المأخوذة عنها .

ثالثا : كتب في النقد الأدبى .

١- أ. م فورستر ـ أركان الرواية ـ القاهرة ١٩٦١ .

٢- سليمان الشاطبى ـ الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ الكويت ١٩٦٧.

٣- غالى شكرى ـ المنتمى- القاهرة ١٩٦٧.

٤- لويس عوض ـ الثورة والأدب ـ القاهرة ـ ١٩٦٧

٥- رجاء النقاش ـ أدباء معاصرون ـ القاهرة ١٩٦٨.

٦- عبد المحسن طه بدر ـ تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ـ القاهرة ١٩٦٨.

٧- فؤاد دواره ـ فى الرواية المصرية ـ القاهرة ١٩٦٨.

٨- محمود أمين العالم ـ تأملات في عالم نجيب محفوظ ـ القاهرة ١٩٧٠.

٩- محمود الربيعى ـ قراءة الرواية ـ القاهرة ١٩٧٣.

١٠- عبد المحسن طه بدر ـ نجيب محفوظ الرؤية والأداة ـ القاهرة ١٩٧٨ .

١١- محمد مندور ـ فى الأدب والنقد ـ القاهرة ١٩٧٨.

١٢- إبراهيم فتحى ـ العالم الروائى عن نجيب محفوظ ـ القاهرة ١٩٨٥.

١٣- ڤاليريا كيريتشنكو - الرواية المصرية المعاصرة - موسكو ١٩٨٦.

١٤- غالى شكرى ـ ثقافتنا بين نعم ولا ـ القاهرة ١٩٨٩.

١٥- فؤاد دواره ـ نجيب محفوظ من القومية إلي العالمية ـ القاهرة ١٩٨٩.

١٦- لطيفة الزيات ـ نجيب محفوظ الصورة والمثال ـ القاهرة ١٩٨٩.

١٧- نجيب محفوظ فى مرآة الاستشراق- مجموعة مقالات ـ ترجمة وإعداد أحمد الخميسى- القاهرة ١٩٨٩.

١٨- ڤ، كيريتشنكو: نجيب محفوظ أمير الرواية العربية - موسكو ١٩٩٢.

١٩- أنجيل بطرس سمعان ـ نظرية الرواية ـ القاهرة ١٩٩٤.

٢٠- عبدالغنى مصطفى ـ نجيب محفوظ الثورة والتصوف ـ القاهرة ١٩٩٤ .

٢١- عبد الله عسكر ـ دراسة لرواية قلب الليل ـ القاهرة ١٩٩٤.

٢٢- عبد الله عسكر دراسة لرواية الطريق ـ القاهرة ١٩٩٤.

٢٣- رجاء النقاش ـ فى حب نجيب محفوظ ـ القاهرة ١٩٩٥.

٢٤- توفيق الحكيم ـ فن الأدب ـ القاهرة

رابعا : كتب سينمائية :

١- كمال محمد محمد جمعة ـ الطريق إلى السينما ـ القاهرة ١٩٣٩.

٢- رودلف أرنهايم ـ فن السينما ترجمة للعربية ـ القاهرة ١٩٦٤.

٣- مارسيل مارتن ـ اللغة السينمائية ـ القاهرة ١٩٦٤ .

٤- آرثر نايت ـ قصة السينما فى العالم ـ القاهرة ١٩٦٧.

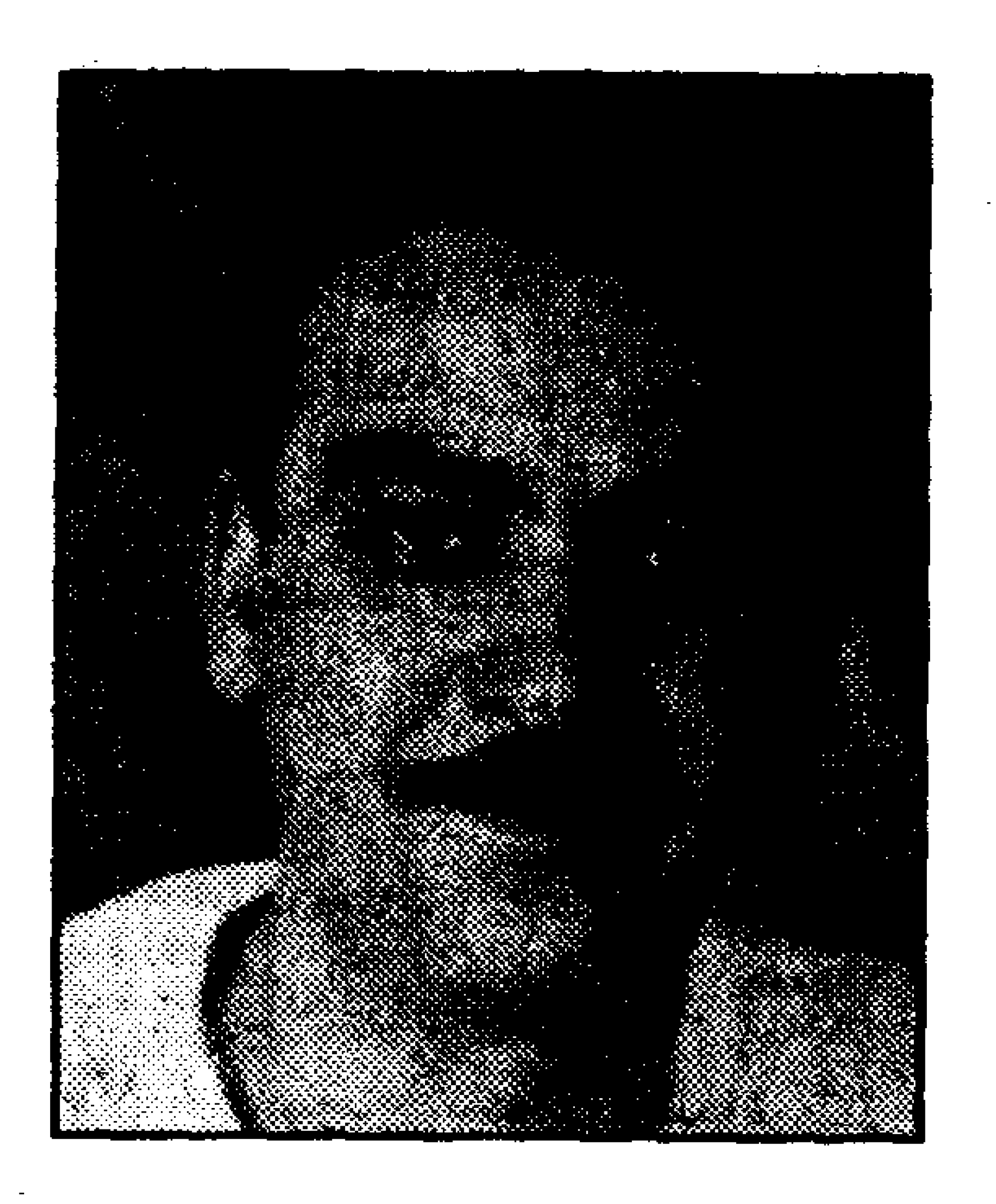
٥- أندريه بازان - ماهى السينما - ترجمة للعربية - القاهرة ١٩٦٨.
٦- سمير فريد - دليل السينما العربية - القاهرة ١٩٧٩.
٧- أحمد كامل مرسى - معجم الفيلم السينمائى - القاهرة ١٩٨٠.
٨- رضا الطيار - الرواية العربية فى السينما - بغداد ١٩٨٤ .
٩- أحمد الحضرى - تاريخ السينما فى مصر - القاهرة ١٩٨٩ .
١٠- جون ايزوود - قراءة الشاشة ترجمة للدين القاهرة ١٩٨٩.
١١- سمير فريد - نجيب محفوظ في السينما - القاهرة ١٩٩٠ .
١٢- صلاح أبو سيف - السيناريو السينمائى - القاهرة ١٩٩٠ .
١٣- هاشم النحاس - نجيب محفوظ على الشاشة - القاهرة ١٩٩٠.
١٤- بيللا بلاش - نظرية السينما - ترجمة للعربية - القاهرة ١٩٩١ .
١٥- فؤاد دوارة - السينما والأدب - القاهرة ١٩٩١ .
١٦- محمود قاسم - الاقتباس فى السينما العربية من القاهرة -١٩٩٢ .
١٧- مونابراح - السينما العربية - القاهرة ١٩٩٣
١٨- منى البندارى - يعقوب وهبى - محمود قاسم - موسوعة السينما العربية - القاهرة ١٩٩٤ .
١٩- عادل منير - إيقاع الفيلم المصرى - القاهرة ١٩٩٦.
٢٠- محمد القليوبى - إيقاع الفيلم المصرى - القاهرة ١٩٩٦.
٢١- منى البندارى ويعقوب وهبى - قاموس السينمائيين المصريين القاهرة ١٩٩٧ .

خامسا : دوريات

المجلة - يونيه ١٩٥٧
السينما العربية ١٩٦٣ رقم ١
الأدب - ١٩٦٤ - رقم ١٩٦٤/٦
القصة - ديسمبر ١٩٦٤
الأهرام ١٣/ ٨/ ١٩٦٤
الكواكب - ٢٦ / ١٢/ ١٩٦٧، ١٩٦٩/١٢/٢٧ .
الجمهورية ٢٠ / ١٩٦٩/١٠، ١ /١١/ ١٩٦٩، ١٥/١١/ ١٩٦٩، ٢٧/١ /١٩٨٧ ، ١٩٩٧/١٠/٩
السينما والناس - ١٩٦٩ رقم ١١
الأخبار - ١٨/ ١٩٨٦/١٢
القاهرة - ١٩٨٧ رقم ٢، ١٩٩٧ رقم ١
المساء - ١٩٨٧/١/٢٧ ، ١٩٩٧/١٠/١٥
الأهالى١١/١٩٨٩/١٠
الفن - يناير ١٩٩١ .
العربى - ٣٠ / ٣ / ١٩٩٨
الأهرام - ١١/ ١٩٩٧/١٠
المصور - ١٩٦٤ رقم ١٠ - ورقم ١٢



د. ولــيد ســيف



- باحث وكاتب سينمائى
- مواليد القاهرة ١٩٦١ .
- ليسانس آداب - قسم اللغة الإنجليزية - جامعة القاهرة ١٩٨٤.
- دبلوم الدراسات العليا فى النقد الفنى - أكاديمية الفنون ١٩٨٧.
- دكتوراه من اكاديمية العلوم الروسية في النقد الفنى(موضوع الرسالة: تحويل النصوص الروائية إلى أفلام سينمائية) دراسة تطبيقية على أفلام نجيب محفوظ ١٩٩٨.
- كاتب سيناريو وعضو نقابة المهن السينمائية شعبة سيناريو، منذ عام ١٩٨٩
- قدم للسينما الروائية ثمانية أفلام من أهمها:
- اغتيال فاتن توفيق - إخراج إسماعيل مراد ١٩٩٢.
- الجراح - اخراج علاء كريم - ١٩٩٤.
- حاصل على جائزة من مهرجان قليبية بتونس للافلام القصيرة ١٩٨٤ - عن فيلم «بدون تعليق» من تأليفه وإخراجه .
- عمل بالمكتب الفنى وإدارة الندوات بقصر السينما خلال عامى ٨٩ و ١٩٩٠
- نشرت مقالاته فى النقد السينمائى بالعديد من المجلات والجرائد ومنها الاهرام، والاهرام المسائى ، ونشرات نادى السينما وجمعية الفيلم . ومجلة الفنون، والفن السابع
- أعد وكتب المادة العلمية والرؤيا التليفزيونية لعدد من البرامج بالتليفزيون المصرى منها : الشوارع حواديت، عن القاهرة فى عيون أهاليها ومبدعيها.
- عضو بلجنة الانتاج بجمعية الفيلم، وبالجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما، وبالجمعية أفروأسيوية المصرية للفنون والثقافة.

آفاق السينما

• صدر فى هذه السلسلة •

**** الكتاب القادم :**

- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الثانى ١٩٧٦ -١٩٨٣......................... إعداد : يعقوب وهبى

رقم الإيداع : ١١٩١٩/ ٢٠٠١

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)

هذا الكتاب

على الرغم من غـزارة مكتبـتنا العربـية بالعـديد من الكتب التى تتناول العلاقـة بين السينما والأدب - بوجه عام - كذلك صدور أكثر من كتاب يتناول روايات نجـيب محفوظ فى السينمـا، إلا أن هذه الإصدارات لم تتـضمن تحليلا للنص الأدبى والعمل السينمائى المأخوذ عنه بقدر ما تضمـنت تحليلا لأحد الجوانب الدراميـة ،أو مقالات عن الفيلم السـينمائى كعمل مستـقل دون مقارنته بالنص الروائى الأصلى إلا فى أضيق الحدود.

وقد حاولت فى هـذه الدراسة أن أعوض هذا النقص بشكل منهجى وأكاديمى.

د. وليد سيف

الثمن: جنيهان
شركة الأمل للطباعة والنشر